MUZYKA I ŚPIEW

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM.

Nr. 4. **Kraków, Kwiecień 1920.** **Rok III.**

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRZEDPŁATA ROCZNA W KRAKOWIE I NA PROWINCJI MP. 30·—. CENA OGŁOSZEŃ WYNOSI MAREK 1·— ZA WIERSZ PETITOWY JEDNOŁAMOWY, ZA KAŻDY RAZ ZAMIESZCZENIA

Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty adresować należy:

ROMAN FEREK, KRAKÓW, UL. ŚW. TOMASZA L. 35, „GŁOS NARODU".

Sytuacja najbliższej przyszłości.

Jakkolwiek dalecy jesteśmy od krytyki ustroju naszych stosunków, to jednak dla oświetlenia spraw mających związek z muzyką podnieść musimy niektóre momenty własnej gospodarki wpływającej fatalnie na rozwój i kształcenie się w muzyce.

Wiadomem jest ogólnie, że nie posiadamy w kraju ani jednej fabryki instrumentów muzycznych jak: fortepianów, pianin, fisharmonij, skrzypiec itp. Wszystkie te wyroby sprowadzaliśmy dotychczas z Czech, Austryi, Niemiec lub Ameryki. Nie posiadamy też w kraju fabryki organ kościelnych w całem tego słowa znaczeniu, a zakłady rekonstrukcji ograniczają się tylko do wyrobów z drzewa, piszczałki metalowe i mechaniki, sprowadzane bywają z zagranicy. Skazani jesteśmy obecnie na łaskę zagranicy, a ta znając położenie dyktuje ceny wprost przestraszające. Jeżeli zauważymy, że kurs korony lub marki jest w stosunku do zagranicy nizkim, to musimy być przygotowani, że wyrównanie tego stosunku musi zastąpić ilość koron lub marek i aby otrzymać instrument z zagranicy przygotować musimy dziesiątki tysięcy.

Cena obecna krótkiego matowego fortepianu w Wiedniu loco fabryka wynosi 35.000 koron austrjackich, a gdy doliczymy koszta transportu i cła, to cena instrumentu wyniesie około 45.000 koron.

Czy nałożone cło 900 proc. na instrumenty muzyczne jest słusznem, niechaj ogół sam oceni. Nie znalazł się nikt, ktoby się sprzeciwił tak wysokiemu wymiarowi cła, ustawa zaś nie przewiduje żadnych ulg, mimo, że instrumenta muzyczne służą do celów naukowych i szerzenia kultury muzycznej w Polsce. Fortepian uznany został za przedmiot luksusowy, tak jak perfumy, puder, tytoń zagraniczny lub szampan francuski, nie znalazł on u chłopów łaski, którzy z nim toczą od lat wielu bezwzględną wojnę i przy pierwszej lepszej sposobności siekierkami znaczą na nim swą sympatję. Tak było w 1846 r., tak było podczas przemarszów wojsk w Galicji, w ostatniej wojnie światowej.

Wobec faktu nadmiernych cen, rodzice nie będą w stanie ponieść tak wielkiego wydatku dla dziecka, upadnie powoli pedagogika, a co zatem idzie rozwój i kultura muzyczna. Początkowe objawy fatalnych tych następstw zauważyć już możemy, czytając Nr. 72 „Głosu Narodu" z dnia 21 marca br. w kronice następującą wiadomość:

Niedola krakowskiego nauczycielstwa muzyki. Polski Zw. muzyczno-pedag. wystosował do Rady m. umotywowaną petycyę o wydatną subwencyę dla Związku, z którejby mógł udzielić zapomogi swym, ratunku i pomocy potrzebującym członkom, proponując, aby subwencya ta przyznaną

została z procentów od biletów z teatrów muzycznych (opery i operetki), koncertów, tudzież wszelkich produkcyi muzycznych, a nadto z koncertów w restauracyach i kawiarniach.

Horoskopy przyszłości w dziedzinie muzycznej nie przedstawiają się pomyślnie, posiadacze instrumentów muzycznych powinni wyciągnąć odpowiednie konsekwencje z niniejszych uwag, nie pozbywać ich za byle co, bo ceny są przerażające i nie prędko wrócą do możliwych warunków. Nie mając zaś instrumentu do dyspozycji, wyklucza się kształcenie młodych umysłów, wiek zaś starszy nie nadaje się do tych celów.

Tak się przedstawia sytuacja dla młodocianych adeptów sztuki muzycznej, takim jest obraz obecny położenia sił nauczycielskich, poświęcających się muzyce. **R. F.**

Ks. A. Nodzyński.

W ważnej sprawie słów kilka.

Z wielką pociechą przeczytałem w Nr. 3 „Muzyka i Śpiew" artykuł p. t. „Starodawna pieśń o Zmartwychwstaniu Pańskiem". Niewątpliwie otworzy on niejednemu oczy na tak liczne błędy w naszych pieśniach kościelnych.

Przytoczona harmonizacja pieśni przez ks. J. Surzyńskiego, jest już dzisiaj nieco przestarzałą. Według wielu dzisiejszych znawców chorału, pieśniom o charakterze tonacji kościelnej należy dać djatoniczną harmonizację, t. j. bez użycia dźwięków chromatycznych akordów septymowych i t. p. Brzmienie takiej harmonji będzie dosyć surowe, ale nie pozbawione pewnego, że tak powiem, archaicznego wdzięku. Melodja otrzyma wtenczas właściwy sobie wyraz.

Pozwalam sobie jednak zwrócić uwagę Szan. Czytelników w inną stronę. Czemu przypisać należy, że te okaleczone melodje czcigodnych naszych pieśni tak się zdołały rozpowszechnić, że dziś we wszystkich prawie kościołach naszych nietylko lud, ale i pp. organiści ze swoimi chórami tylko te błędne melodje śpiewają? Czyja w tem wina?

Odpowiem: Wina śpiewników kościelnych, wydanych bezkrytycznie, a zawierających mnóstwo błędów w naszych pieśniach kościelnych. Zajrzyjmy tylko do Śpiewnika X. J. Siedleckiego (wydanie 5-te, nakładem XX. Misyonarzy — str. 135), a znajdziemy tam ową zeszpeconą melodję pieśni „Chrystus zmartwychwstał jest".

Weźmy do ręki stary „Śpiewnik" X. Mioduszewskiego (z r. 1838 — str. 129), a spostrzeżemy tam te same i nowe jeszcze błędy.

Wielką niewątpliwie zasługą X. Mioduszewskiego jest, że zebrał i wydał dla potomności w „śpiewniku kościelnym" w r. 1838 aż 453 melodji starych i nowszych pieśni wraz z tekstem [1]). Ale ilość nie stanowi jeszcze o jakości, gdyż w znacznej liczbie umieszczonych tam pieśni znajdziemy melodje bardzo oszpecone, szczególniej melodje pieśni najstarszych, ułożonych w tonacjach kościelnych.

W Nr. 2 „Muzyka i Śpiew" znajduje się notatka bibliograficzna o nowych wydawnictwach XX. Misjonarzy, będących w druku: „Śpiewniki" X. Mioduszewskiego (z l. 1838—1853) i X. J. Siedleckiego, „pieśń Bogu Rodzica — melodja według najstarszego rękopisu ujęta w takt" (?!) i inne [2]).

Ośmielam się tedy zapytać tą drogą Szan. Wydawców tych dzieł: Czy będziemy mieli nowe krytyczne wydanie „Śpiewników", czy też tylko wierną kopję dawniejszych? A w takim razie — czy nie szkoda czasu, papieru i farby drukarskiej?

Rzucam przeto myśl: skompletować, wydać i rozpowszechnić jedyny, zasługujący na to, a poprawny śpiewnik kościelny ks. J. Surzyńskiego p. t. „Psallite Domino" [3]).

[1]) Niektóre z nich bardzo ciekawe, n. p. „O marności świata" — str. 564.

[2]) Dodajmy do podziału na takty jako okrasę kilkanaście krzyżyków, a będziemy mieli istną karykaturę pierwotnej melodji. Zobacz str. 496 — Śpiewnik X. Mioduszewskiego r. 1838.

[3]) Wydany przez księgarnię św. Wojciecha w Poznaniu.

Z teorji chorału gregorjańskiego.

Napisał J. R.

§ 1.

Określenie chorału gregorjańskiego. — Jego pochodzenie i właściwości.

Śpiew gregorjański jest to śpiew liturgiczny kościoła rzymsko-katolickiego. Nazwa jego pochodzi od papieża Grzegorza W. (590—604), który wszystkie melodje rozproszone w jedną księgę zebrał i uporządkował, nadając rozmaitym częściom liturgji pod względem śpiewu stałą, jednolitą formę. Nazywamy go także chorałem od łacińskiego „chorus", gdyż wykonał go chór śpiewaków liturgicznych.

Melodjami, a przynajmniej charakterem swoim, sięga śpiew gregorjański najdawniejszych czasów Grecji i Judei i dlatego różni się od śpiewu nowoczesnego tem, że:

1) Jest wyłącznie jednogłosowy;

2) Jest ściśle djatoniczny i prócz jednego bemolu nie dopuszcza innych znaków chromatycznych;

3) Melodje jego opierają się na ośmiu tonacjach starożytnych, czyli t. zw. trybach kościelnych;

4) Nie jest muzyką menzuralną, t. j., nie dzieli się na takty równej wartości czasowej i rytmicznej, ale ma rytm wolny, zbliżony do rytmu swobodnej mowy;

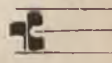
5) Posiada właściwą sobie notację.

§ 2.

System linjowy, klucze, stróż.

Do oznaczenia wysokości tonów posługuje się śpiew gregorjański systemem 4-linjowym. Linijek pomocniczych — nie więcej nad jedną — rzadko się używa.

Do oznaczenia nazw dźwięków w systemie linjowym umieszczonych, służą dwa klucze:

klucz *Do:* (t. j. *c*)  i klucz *Fa:* (t. j. *f*). 

By melodje nie wykraczały poza obręb systemu linjowego ze szkodą dla przejrzystości, klucze te przesuwa się według potrzeby i tak:

Klucz *Do* umieszczony być może na 4-tej, 3-ciej lub 2-giej linji: klucz *Fa* zaś na 3-ciej, 2-giej, rzadko na 4-tej.

Nuta leżąca na linji kluczowej, otrzymuje nazwę klucza, zaś według niej czytamy inne nuty.

Przykłady klucza *Do* na 4-tej linji, (patrz Kancjonał Ks. Surzyńskiego [1]) str 1, 13, 20 i t. d).
Przykłady klucza *Do* na 3-ciej linji, Kanc. str. 4, 15 itd.
„ „ *Do* „ 2-giej „ „ str. 2, 8 itd.
„ „ *Fa* „ 3-ciej „ „ str. 7, 23 itd.
„ „ *Fa* „ 2-giej „ „ str. 67, 93 itd.

Na końcu każdego systemu linjowego znajduje się mała nuta, która wskazuje śpiewakowi pierwszą nutę następnego systemu lub nową nutę po zmianie klucza. Nutę tę nazywamy stróżem (custos).

§ 3.

Nazwy tonów.

Nazwy tonów pochodzą od Gwidona z Arezzo († 1050), który dla ułatwienia swym uczniom zapamiętania interwałów, skomponował dla nich hymn ku czci św. Jana Chrzciciela w ten sposób, że poszczególne wiersze zaczynały się od nut skali djatonicznej:

Hymn. 2.

UT que-ant laxis resonáre fibris Mira gestórum famu-li tu-ó-rum, Sól-ve pollú-ti lábi- i re-átum, Sáncte Jo-ánnes.

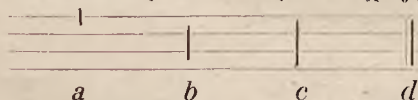
Z czasem *Ut* i *Sa* zamieniono na *Do* i *Si*, przeto skala brzmi:

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, które później zastąpiono literami dziś zwyczajnie używanemi: *c, d, e, f, g, a, h, c.*

§ 4.

Pauzy.

Do oznaczenia pauz służą następujące znaki:



Znak pod *a)* oznacza oddech.

Znak pod *b)* oznacza prosty, krótki przystanek (w nowoczesnej muzyce 𝄾).

Znak pod *c)* oznacza większy przystanek przy końcu zwrotu melodyjnego, równający się nowoczesnej pauzie ćwiartkowej: 𝄽.

Znak pod *d)* kończy cały utwór, albo główną jego część. Znajduje się on nadto w utworach, które mają być wykonane na przemian przez dwa chóry, w miejscach, gdzie się chóry śluzują.

Krom tego spotykamy w utworach gregorjańskich jeszcze gwiazdkę; wskazuje ona miejsce, gdzie kończy się intonacja kantora solisty, a rozpoczyna śpiew chóru i oznacza krótki przystanek (𝄾). Jeżeli zaś intonacja solisty odpada i cały chór rozpoczyna (np. przy powtórce introitu, Asperges me i t. p.), to wówczas i pauza odpada, chyba, że sens na nią zezwala, co zwykle bywa zaznaczone kreseczką.

P Kancjonał: *Asperges me*, str. 2; *Vidi aquam*, str. 4. Natomiast przy *Lumen*, str. 6, i przy *Hosanna* i *In monte*, str. 15, pauza taka byłaby nie na miejscu

§ 5.

Bemoł.

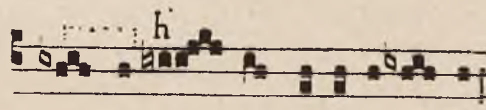
Chorał gregorjański zna tylko jeden znak chromatyczny, a tym jest *bemoł—si* ♭, używany celem złagodzenia niemiłego trytonu *Fa—Si*, oraz przy modulacji do innego trybu.

Znak ten, jak w muzyce nowoczesnej, tak też i w śpiewie gregorjańskim może być:

a) stałym, czyli przykluczowym, a wtedy obniża dotyczące dźwięki w ciągu całego utworu, dopóki nie ukaże się kasownik. (Patrz Kancjonał str. 67, 123, 127);

b) przypadkowym czyli przygodnym, a wtedy nie działa, jak w muzyce nowoczesnej, do kreski taktowej, bo tej śpiew gregorjański nie posiada: lecz znaczenie jego rozciąga się:

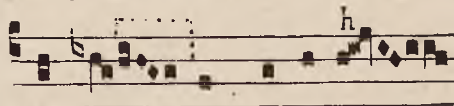
1) Do napotkanego kasownika lub następnej pauzy:





P. także Kancjonał str. 119, 248.

2- Jeżeli niema kasownika ani pauzy, do następnego wyrazu.



P. także Kancjonał str. 36.

§ 6.

Ułatwiony sposób czytania chorału.

Śpiew gregorjański posługuje się, jak powiedzieliśmy, systemem 4-linjowym i kluczami ruchomymi, wskutek czego czytanie nut natrafia tu na znacznie większe, niż w nowoczesnej muzyce trudności , które pokonać może jedynie wprawa w posługiwaniu się transpozycją i biegłość w czytaniu w kluczach starożytnych (sopranowym, altowym, tenorowym i t. d.). Ponieważ jednak znajomość kluczów starożytnych należy dziś, nawet wśród lepszych muzyków, do rzadkości, a i biegłości w transponowaniu inaczej jak długiemi ćwiczeniami

[1]) Przykłady do niniejszego podręcznika czerpiemy wyłącznie z obowiązującego u nas dziś Kancjonału X. Dra Józefa Surzyńskiego, wydanego w Poznaniu przez księgarnię św. Wojciecha w r. 1914.

nabyć nie można, dlatego podajemy tu ułatwiony, acz nie naukowy sposób czytania chorału, który miłośnikom jego oddać może wielkie usługi. Polega on na tem, iż nie zwracając uwagi ani na rodzaj klucza, ani na miejsce jego w systemie linjowym, czytamy melodje gregorjańskie zupełnie tak, jak muzykę nowoczesną, t. j. w kluczu skrzypcowym i w systemie 5-linjowym, dodając w wyobraźni piątą linję u góry.

Lecz, aby ten wybieg prowadził do celu, musimy sobie, prócz klucza skrzypcowego i piątej linji, wyobrazić trzecią jeszcze rzecz, mianowicie odpowiednie znaki chromatyczne przykluczowe, czyli odpowiednią tonację. Jakaż ona będzie? Otóż:

1) Jeżeli na początku melodji znajduje się klucz *Do*, wówczas linja, na której klucz ten jest umieszczony, sama daje nazwę tonacji nowoczesnej, w jakiej tę melodję przy pomocy klucza skrzypcowego odczytać można.

Klucz *Do:*

na linii *d*, więc czytam w *D-dur:*		p. Kancjonał str. 1, 34.
na linii *b*, więc czytam w *B-dur:*		p. Kancjonał str. 4, 6, 15.
na linii *g*, więc czytam w *G-dur:*		p. Kancjonał str. 111. 297.

2) Jeżeli zaś mamy do czynienia z kluczem *Fa*, natenczas tonacja, którą należy sobie wyobrazić, by módz utwór poprawnie odczytać w kluczu skrzypcowym, leży o kwartę niżej od linji kluczowej.

Klucz *Fa:*

na linii *g*, więc czytam w *D-dur:*		p. Kancjonał str. 67, 114.
na linii *d*, więc czytam w *A-dur:*		w Kanc. brak przykładu.
na linii *b*, więc czytam w *F-dur:*		p. Kancjonał str. 7, 70.

Ułatwiony ten sposób czytania chorału wprowadził ks. Surzyński w swój Kancjonał, podając przed każdą melodją, zaraz po zaznaczeniu jej trybu (liczbami rzymskiemi), ilość odpowiednich znaków chromatycznych (np. ♭ lub ♯, lub 2 ♭, albo 2 ♯), które wyobrazić sobie należy, by daną melodję poprawnie w kluczu *g* odczytać!

§ 7.

Nuty i neumy.

Chorał gregorjański posługuje się w swej pisowni tak pojedynczemi nutami, jak i pewnymi zespołami, czyli grupami nut, które nazwano neumami.

I. **Nuty pojedyncze** są następujące:

1) = virga, t. j. nuta z kreską;

2) ■ = punctum quadratum, t. j. nuta kwadratowa;

3) ◆ = punctum inclinatum, t. j. nuta nachylona, czyli ukośna;

4) = quilisma, t. j. nuta ząbkowata.

Z tych nuta ukośna i kwilizma nie występują nigdy samodzielnie, lecz jedynie w połączeniu z innemi. Nuty ukośnej używa się w grupie nut opadających, w której górną nutą jest zazwyczaj virga. Kwilizmy zaś używa się w grupie nut wznoszących się w górę.

Zaznaczyć jednak trzeba, iż wszystkie cztery te rodzaje nut pojedyńczych, mimo różnicy w pisowni, mają tę samą wartość czasową, którą w muzyce nowoczesnej najlepiej oddaje się przez ósemkę = ♪.

II. **Neumy**, czyli melizmaty, powstają przez połączenie dwu lub więcej nut prostych w jedną grupę melodyjną. Oto główne ich rodzaje:

1) Neumy dwunutowe:

a) Clivis = połączenie tonu wyższego z niższym;

= [1]

b) Pes = połączenie tonu niższego z wyższym:

c) Bistropha i Bivirga = powtórzenie nuty kwadratowej lub wirgi na tej samej wysokości.

Bivirga

2) Neumy trzynutowe:

a) Scandicus (od scandere = wstępować) = grupa trzech nut idących w górę:

Pewną odmianę tej neumy jest t. zw. Salicus (od salire — skakać), którego pierwsza nuta stoi nieco oddalona od dwu następnych. We wykonaniu różni się tem od skandykusa, że ma akcent nie na pierwszej, lecz na drugiej nucie:

b) Climacus (od climax = drabina) = grupa trzech nut opadających:

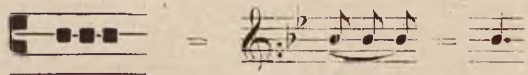
c) Torculus (od torcular = prasa) = grupa trzech nut, z których środkowa jest najwyższa:

[1]) Dla większej zrozumiałości przepisuję przykłady w nowoczesnej notacji, ułatwionej według § 6.

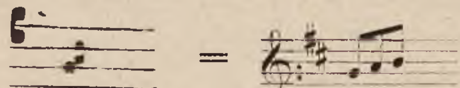
d) Porrectus (od porrigere = rozciągać się) = grupa trzech nut, gdzie środkowa jest najniższa. Gruba kreska, łącząca drugą nutę z pierwszą, daje tej neumie charakterystyczną formę:



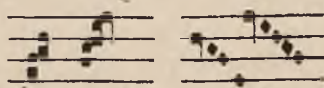
e) Tristropha = powtórzenie trzech nut na tej samej wysokości:



f) Quilisma = grupa trzech nut w rodzaju skandykusa, w której wszakże zachodzi znana nam już nuta ząbkowata:



Uwaga: Scandicus i climacus mogą być przedłużone o jedną lub więcej nut, nie zmieniając przezto swej nazwy:



(Patrz Kancjonał str. 124 nad typicum i immolatur).

III. Przez rozszerzenie powyższych neum lub łączenie ich ze sobą powstają nowe, więcej już skomplikowane postacie, dające się jednak rozłożyć na dwu- i trzy-nutowe. Dla łatwiejszego spamiętania ich nomenklatury, zaznaczyć trzeba, co następuje:

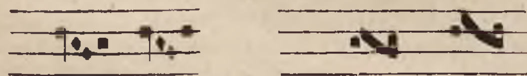
a) Neumy przedłużone o jedną nutę opadającą, nazywają się załamanemi (flexus), np.:



Scandicus flexus Porrectus flexus Salicus flexus

(P. Kanc. str. 13 nad Deus, 249 nad veneris, 4 nad vidi, 17 nad Cum).

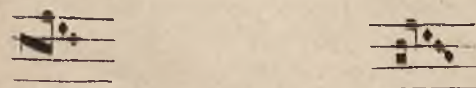
b) Neumy przedłużone o jedną nutę podnoszącą się, nazywają się odchylone (resupinus), np.:



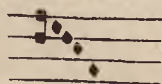
Climacus resupinus Torculus resupinus

(P. Kanc. str. 10 columbarum, 11 nad Domino, 15 nad monte).

c) Neumy, do których przydano dwie lub więcej nut ukośnych, nazywają się sub {bi / tri / quatri} punctis, np.:



Porrectus subbipunctis Scandicus subtripunctis

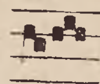


Pes subquatri punctis

(P. Kanc, str. 38 sacerdotum, meum, 74 dixit, 249 judicare).

d) Neumy poprzedzone przez dwie lub więcej nut, nazywają się prae-punctis, np.:





Quilisma praepuncte Torculus praebipunctis

(P. Kanc. str. 16 voluntas i 12 jejunemus).

e) Neumy, u których ostatnia nuta się powtarza, nazywają się strophicus, albo cum orisco, np.:







Pes strophicus Clivis strophica Torculus strophicus

(P. Kanc. str. 123 alleluja, 9 Responsum i 123 ejus i datur).

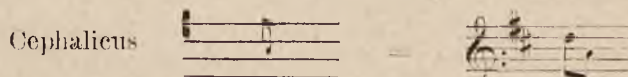
§ 8.

Neumy zmiękczone.

Prócz wyżej wymienionych neum, spotykamy nadto w chorale gregorjańskim t. zw. neumy zmiękczone, różniące się od innych tem, że ostatnie ich nuty oddane są drukiem o połowę drobniejszym. Są to t. zw. „liquescentes", t. j. rozpływające się.

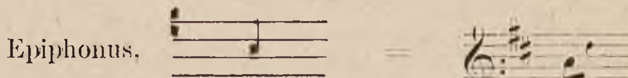
Ważniejsze z nich mają własne nazwy:

Cephalicus



P. Kanc. str. 4 nivem i dealbabor.

Epiphonus.



P. Kanc. str. 15 Hosanna i str. 26 laude.

Ancus.



P. Kanc str. 4 Alleluja i 203 eius.

Prócz tych głównych i najczęściej spotykanych, mogą i inne znane nam już neumy uledz zmiękczeniu:

Torculus zmiękczony — p. Kanc. str. 4 alleluia, 205 in,

Porrectus zmiek. — p. Kanc. str. 9 Sancto, 67 alleluia.

Scandicus zmięk. — p. Kanc. 269 transire,

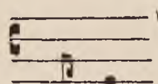
Salicus zmięk. — p. Kanc. str. 61 misericordia w traktusie,

Scandicus flexus zmięk. — p. Kanc. str. 269 sanctam,

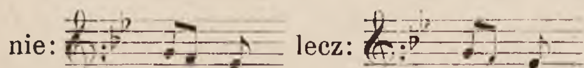
Pes subbipunctis zmięk. — p. Kanc. str. 34 mundi.

Jak wykonuje się neumy zmiękczone? Nie potrzeba do tego szczególnego wysiłku, wystarcza gramatyczna i poprawna wymowa poszczególnych zgłosek. Jak na przykładach stwierdzić można, neumy zmiękczone zachodzą albo nad dwugłoską (np. au w laude, ei w eius, ui w alleluia) lub nad samogłoską, po której następuje kilka spółgłosek. (np. infernum, sanctus, magnus). Otóż wymawiając poprawnie całą zgłoskę odrazu, nie a-utem, lecz au-tem; nie se-mper, lecz sem-per; nie ve-ntura, lecz ven-tura, otrzymujemy z konieczności nad *u*, *m*, *n* dźwięki jakby zduszone, które z tego właśnie po-

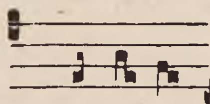
wodu notacja tradycyjna oddaje zdrobniałymi znakami.



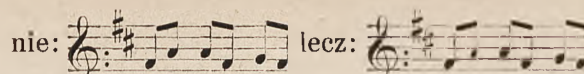
autem



a - utem au - tem



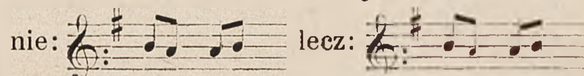
ventura



ve - ntu - ra ven - tu - ra



semper



se - mper sem - per

Można zresztą, zwłaszcza w trudniejszych wypadkach, gdzie zmiękczenie odbywa się na spółgłoskach *d*, *t*, lub *j*, przejść nad notacją do porządku dziennego i neumy zmiękczone wykonywać jak zwykłe. (Ciąg dalszy nastąpi).

ANTONI KOSOWSKI.

Polskie ludowe zwyczaje i pieśni.

W ciągu ubiegłych lat sześćdziesięciu, zeszło ze świata ostatnie pokolenie ludu wiejskiego, które z całą pieczołowitością pielęgnowało pieśń gminną i zwyczaje ludowe. Nowe pokolenia nie przejęły dawnych zwyczai, a nawet powiedzieć można, zatarły je, a wypierając zupełnie i swojską pieśń, wprowadziły do chat piosenki karczemne, słyszane przy wojsku, na robotach w Prusach lub gdzieindziej. Obcowanie z innymi narodowościami, pojmowanie cudzych obyczai, szczególnie nie zasługujących na miano moralnych, śpiewy o niskiej wartości, lub brudne teksty piosnek niby humorystycznych, śpiewane przez urlopników, doprowadziły do zupełnej zagłady pieśni gminnej.

Żaden z narodów słowiańskich nie posiadał tak wiele związku obyczajowego między chatą a dworem, chłopem a szlachtą, ile go posiadał nasz ludek wiejski, zamieszkujący wsie i wioski z dala od życia miejskiego. Lud ten był twórcą niezliczonych dotąd dumek i dum, legend i opisów pieśniowych, wziętych z jego życia, a pieśń ta gościła we dworze, w chacie kmiecej i przy pracy w polu. Rozpowszechnione kujawiaki rozbrzmiewały w okolicach Gopła, doliny zamieszkałe przez bogatych kmieci posiadały całe skarby pieśni, zachowane nie trwale bo tylko w pamięci. Wesołe krakowiaki własnych układów, dowcipne i uszczypliwe piosenki w okręgu prastarej stolicy, słynęły szeroko w Polsce krasne stroje i tańce narodowe dopełniały uroku swojskich zwyczai.

Z poezji ludowej korzystała także i szlachta, obyczaje i obrzędy przyjęte do dworów, zachowały się tamże, wspólność ich wykluczyła w tym kierunku wszelaką kastowość i na tym punkcie śmiało rzec można w pieśni i obrzędzie wszyscy sobie byli równymi.

Prababki nasze, czy to z rodu szlacheckiego, kmiecego, czy włościańskiego, zasiadały wspólnie z czeladzią do kądzieli i pieśni, obrzędy weselne jak n. p. „oczepiny“, do początku XIX. wieku były w zwyczaju u szlachty karmazynowej na Mazowszu i Podlasiu, szlachta szaraczkowa i możniejsi kmiecie, nie pomijali również tradycji obrzędowej.

Stan ten wspólności obrzędowej i pieśniowej trwał dopóty, dopóki literatura nowoczesna i poezja klasyczna, ogłaszana drukiem, nie zajęła miejsca we dworach. Od tego czasu poezja gminna traci na dworach wartość, maleje twórczość ludowa, odrzucona wreszcie ze dworów częściowo, przechowała się pod strzechami, i to tam, gdzie ludność nie była zbyt skłonną do hołdowania nowoczesnym obrzędom i pieśniom. I być może stan ten przedłużyłby się jeszcze lat kilkanaście, gdyby nie fatalne wypadki, które szlachtę rozdzieliły od ludu, a nawet budziły w niej wstręt do tego, co dawniej było wspólnością zwyczajową.

Rozdział ten spowodowała słynna rzeź szlachty przez chłopów w r. 1846, w której podburzone chłopstwo przez rząd austrjacki, paliło, rabowało i mordowało bezwzględnie, ciemnota wzięła górę nad rozwagą i oddzieliła na zawsze przepaścią oba te stany. Najwięcej od rzezi ucierpiały powiaty: tarnowski, bocheński i rzeszowski, w których to zginęło z górą dwa tysiące osób.

Rok 1846 zapisany krwawo w dziejach narodu, miał pewne momenty, o których wspomnieć i tu należy, choćby ze względu na to, że osoba, o której się mówi, pracowała na polu muzycznem i oświatowem. Wiadomo nam, że w powiecie nowotarskim nie przyszło do rzezi, mimo agitacji austrjackich policjantów i urlopników, i teren ten, na który rzucali płonące żagwie morderstwa i rabunku, nie wydał żadnych rezultatów, owszem, odparł je i reagował wprost przeciwnie. Był to owoc trzynastoletniej działalności oświatowej organisty z Chochołowa, Jana Kantego Andrusikiewicza. Pod wodzą tego dzielnego organisty stanął uświadomiony narodowo lud góralski, stoczył kilka zwycięzkich potyczek z austrjakami, zakończonych ostatecznie klęską i uwięzieniem przychwyconych górali. Fakt ten zaświadczył niezbicie, że praca nad oświatą ludu, to droga do wywalczenia sobie wolności.

Wobec zajść roku 1846 nie może być wątpliwości, że szlachta i dwory uczuły odrazę do wszystkiego co lud miał w zwyczaju, wspomnienia na zniszczenie, pożogę, krew i bestjalstwo chłopstwa, usunęły wszystko co miało z ludem cechy wspólności. Tak też i pieśni ludowe, spisywane dawniej skwapliwie przez panienki, zniszczono, a że lud był analfabetą, nie uwiecznił pismem zabytków swej poezji i pieśni.

Zbieraniem pieśni gminnej zajął się szczegółowo Oskar Kolberg, znakomity badacz ludowy, a zebrawszy swą pracę w 30 dużych tomach muzyki, śpiewu i obrzędów, pozostawił materjał literacki tak cenny, że do dziś dnia służy on do wykładów z katedr uniwersyteckich. Prócz Kolberga zajmował się zbieraniem pieśni ludowych także Zygmunt Gloger (1861 r.) z współudziałem

Zygmunta Noskowskiego. Prace te są obecnie wyczerpane, lub w bibliotekach nie przystępne dla ogółu ciekawych. Aby uprzystępnić naszym P. T. Czytelnikom zapoznanie się ze zwyczajami i pieśnią ludową, zamieszczać je będę na łamach tego pisma częściowo, stosownie do czasu i nadchodzących okoliczności.

Wielkanoc.

Kiedy umilkły śpiewy postne, zakończył się czas pokuty, lud odbywszy Spowiedź wielkanocną, przygotowuje się do uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego. Czas ten przygotowawczy stanowi Wielki tydzień, w niedzielę bowiem palmową, ukończył najpóźniej lud rachunek sumienia, a będąc już po spowiedzi, skłonny jest do dobrego uczynku, i dnie Wielkiego Tygodnia pragnie poświęcić rozmyślaniu. Przez pierwsze dni Wielkiego tygodnia wstrzymuje się lud od wszelakiej ciężkiej pracy, krząta się najchętniej koło domostwa, czyniąc porządki w każdym kącie obejścia. Począwszy od Wielkiej Środy pości lud ściśle, tj. nie używa mleka i nabiału, „suszy", przestrzega przepisów Kościoła co do umartwiania ciała, wzbrania też jadła dziatwie i służbie, ażeby dobitniej zapamiętała sobie „dzień śmierci Pana Chrystusowej".

W Wielki Piątek pobożność ludu znajduje najsilniejszy wyraz. Lud milczy, żadne nieobyczajne lub brzydkie słowo nie śmie skalać przygotowującego się na święto Rezurekcyi wieśniaka lub wieśniaczki. Utarlo się również między ludem twierdzenie, że dla złodziei, tylko w Wielki Piątek spowiedź odbywać się może, ale gdy skradzioną rzecz odda w tym dniu i skruszony odda cześć Chrystusowi Ukrzyżowanemu, również winę odpuszczoną mieć będzie. I często w tym dniu gospodarz znajdzie rzecz zaginioną, podrzuconą, którą uważał już za straconą. Znalazłszy ją nie dochodzi ktoby ją podrzucił, daruje winę, zadowolony, że „sumienie ruszyło złodzieja".

W Wielką Sobotę, kiedy chata już wybielona, podwórze wyprzątnięte, starzy i młodzi udają się wcześnie z rana do kościoła, aby być obecnymi przy święceniu ognia i wody. Pod murami świątyni, przy ułożonym stosie gałęzi, tarniny i palm, stoi wokoło młodzież, trzymając w ręku naczynia z wodą przeznaczoną do święcenia. Gdy zjawi się kapłan w towarzystwie organisty, a służący kościelny rozpocznie krzesanie ognia, wzrok zebranych kieruje się na stos, a cisza niczem nie przerwana świadczy, że lud łączy się myślą z modłami kapłana. Kiedy ceremonia święcenia ognia jest już ukończoną, gdy kapłan odchodzi do kościoła, cała fala zebranych rzuca się gwałtownie ku tlejącemu stosowi, i unosi ze sobą opalone gałęzie lub drewienka, a włożywszy je do poświęconej już wody, odchodzi do domów, uważając, że ceremonia i nabożeństwo Wielkiej Soboty już skończone. Starsi natomiast i kobiety, pozostają w kościele na Mszy św. wracają do domów po ukończeniu wszystkich ceremonij kościelnych.

Powróciwszy do domu, rozpoczyna gospodarz lub gospodyni tradycyjny obchód całego domostwa, najpierw wewnątrz, poczem na zewnątrz, kropi święconą wodą wszystkie ściany wymawiając słowa: „Tak bywało przed wiekami, da Bóg, będzie i po wiekach". Obchód domostwa z kropidłem i wodą święconą odbywa się z całą powagą, lud uważa bowiem akt ten za poszanowania godny, święconą zaś wodą skrapia wszystkie części domu, pomijając tylko chlewy z nierogacizną. Pozostałą resztę wody święconej z kawałkiem niedopalonej gałęzi lub ciernia, przechowuje lud troskliwie, jako pewny środek przeciw burzom i błyskawicom. Inni więcej zapobiegliwsi, zabrawszy ze sobą kilka niedopałków, wkładają je na pola i grunta jako skuteczny środek przeciwko gradobiciu.

Około południa odbywa się święcenie potraw przed kościołem. Przygotowaniem jadła do tej uroczystości zajmują się dziewczęta a ustroiwszy się odświętnie, niosą kosze pełne chleba, wędliny, jaj, trochę chrzanu i soli, wreszcie napoi jak miodu i wina. Jeśli nie ma kościoła we wsi, uroczystość święcena jadła odbywa się w szkole, dokąd przybywa uprzednio uproszony jegomość. „Święcone" według twierdzenia ludu ma posiadać dziwną moc. I tak gospodarz, jako głowa domu, okrąża z poświęconem jadłem dom i stodołę, w przekonaniu, że „Święconka" zapewni domownikom zdrowie i niepomierny urodzaj produktów rolnych.

Wieczorem, lub wczas rano, spieszy lud na Rezurekcję, obchodzi z procesją kościół trzy razy śpiewając pieśni Wielkanocne i nie odejdzie z kościoła wcześniej aż nabożeństwo ukończone zostanie. Nikt jednak nie ruszy „Święconego", aż dopiero w Wielką Niedzielę, po Mszy św. Gospodarz domu pilnuje, aby każdy przed święconem spożył 3 łyżki chrzanu, aby pamiętał, że Chrystusa na krzyżu napojono octem, poczem rozpoczyna się dzielenie jajem, życząc sobie nawzajem jak przy opłatku. Po spożyciu jajka święconego, wolno zajadać kiełbasę, szperki i mięsiwo, wynagradzając sobie bez ograniczenia umartwienia ciała przez cały czas postu. W dniu tym nikt nie wydala się z domu w odwiedziny, gdyż uważają, że „grzechem jest w tym dniu chadzać po ludziach".

Śmigus—Dyngus.

W drugie święto Wielkiej Nocy, od wczesnego rana, rozpoczyna się powszechnie znany zwyczaj oblewania wodą. W poniedziałek wielkanocny mężczyźni oblewają kobiety, a we wtorek kobiety mężczyzn.

Nazwa „Śmigus-Dyngus" nie jest polskiego pochodzenia. „D ü n n - g u s s", oznacza polewkę wodnistą lub chluśnięcie wodą. Brückner i Karłowicz twierdzą, że słowo „dyngować" pochodzi z niemieckiego „d i n g e n" — wykupywać, szacować. W każdym razie zwyczaj ten nie pochodzi od Niemców, a jest nawet pewność, że wyraz „śmigus" pochodzi z czasów kolonizacji niemieckiej w Polsce w XIII i XIV wieku, gdy Niemcy przyjęli zwyczaj ten od nas nazywając go: „S c h m a g o s t e r n", ponieważ przy oblewaniu wodą uderzano zwykle osobę gałązką brzozową lub wierzbową. Polacy skłonni byli do przyjmowania obcych wyrazów, a więc i te dwa wyrazy zatrzymali w swej mowie. A zatem w poniedziałek wielkanocny przygotowywano komuś „S c h m a g o s t e r n" i „G u s s", od którego mógł jednakże wykupić się („d i n g e n").

Zwyczaj oblewania się wodą jest bardzo dawny, spotykamy go w zaraniu ludów aryjskich w Azyi, jako też i na Słowiańszczyźnie. Głównym punktem uroczystości zakończenia starego roku u Birmanów indyjskich, był zwyczaj obmywania się z grzechów starego roku, przez wzajemne zlewanie się wodą. Czytając opisy tej uroczystości, wypadającej na koniec miesiąca kwietnia znajdujemy notatkę: „woda leje się wówczas niespodziewanie z dachów lub okien domów na głowy przechodniów". „Nawet w pałacu wicekróla goście muszą się poddać temu zwyczajowi, a dokonują go panny, uzbrojone w konewki".

Synod dyecezji poznańskiej w r. 1420 w artykule XXXIV powiada: „dingus prohibetur..." — tj.: „zabra-

niajcie, aby w drugie i trzecie święto Wielkiejnocy ani mężczyźni kobiet, ani na odwrót nie ważono się napastować o podarki lub jaja, co pospolicie nazywa się dyngować, ani do wody ściągać, bo swawole i dręczenie takie nie odbywają się bez grzechu śmiertelnego i obrazy imienia Bożego". Rozumie się, że rozporządzenie to było dlatego tylko wydane, ponieważ działy się i nadużycia, parobcy wpadali do śpiących jeszcze dziewek, wyciągali na podwórze do koryta z wodą lub do rzeki i pławili, dopóty, dopóki nie znaleźli nowej ofiary. Figle te często kończyły się zaziębieniem i śmiercią, lub utopieniem, z tego też powodu duszpasterze postanowili znieść nadzwyczajną swawolę, zagrozili ekskomuniką i wzbronieniem katolickiego pogrzebu tym, którzy zwyczaj ten będą nadal uprawiać. Surowe wystąpienie to, zmniejszyło swawolę, ograniczono się do wzajemnego oblewania się wodą.

Już w niedzielę wielkanocną wieczorem parobcy podjadłszy i popiwszy dobrze, wchodzą na dach jakiej chałupy, najczęściej karczmy i uderzając kijem w miednicę lub rondel wywołują imiona dziewcząt mających być wolą oblanymi. Dowcipy i żarty sypią się jak z rogu obfitości, złośliwe uwagi i przycinki przechodzą nawet granice wesołości. I tak np. wywołuje parobczak. „Zaprzęgnijcie konie, woły, bo wieziemy fafoły Kaśki Dziąckowny; brać na nią cztery fury piasku (do wyszurowania jej), pięć fur pyrzu (na wiechcie), dwadzieścia pięć konwi wody do wypłukania w gnoisku, cztery ostre grace do skrobania, bo brudna i czarna". Tak odzywa się o dziewczynie nieporządnej lub niechlujnej. Dla czyściejszej lub sympatyczniejszej, wywołujący na dachu zmniejsza ilość piasku, wody lub mydła. Jeżeli która chce by jej nazwisko z chlubą było wymienione, wykupuje się od parobków wódką — ale byłoby to wielkiem ubliżeniem, gdyby przy wywoływaniu o którejś zapomniano.

Dawniej i szlachta zabawiała się tym zwyczajem. Panowie i dworzanie, panie i panny respektowe lali się wodą wzajemnie, bądź to z konewki lub garnka, sikawki lub dzbanka, a czynność tę wykonywano z całą sumiennością — nie do porównania z dzisiejszym zwyczajem kropienia flaszeczką perfum lub wody kolońskiej.

Po południu przebierają się chłopcy za cyganów, obchodzą wieś, zbierają datki „śmigusowe", śpiewając przytem wesołe piosenki, przegrywane aryjkami swojskiej kompozycji na harmonii, towarzyszącej orszakowi. Śpiewy te ułożone ze swojska, po prostu zamieszczam tylko w kilku wyjątkach najczęściej używanych.

Śpiewy chłopców chodzących po włóczebnem i dyngusie w drugi dzień Świąt Wielkanocnych.

I.

Ja mały żaczek, jako robaczek,
W szkole nie bywałem, różdżki nie widziałem,
Różdżki zielonej, z drzewa łomionej.
Nie wiele umiem, i to państwu powiem:
Na Wielkanoc rano, z grobu zmartwychwstano.
Rączkę podnoszę, włóczebnego proszę.

II.

Słońce w koronie, niezmierne wesele,
Zmartwychwstał Jezus w Przenajświętszem ciele.
A dla tej radości, częstują jejmości.
Ja, małe dziecię, jako mnie widzicie,
Palmę w ręku noszę i o dyngus proszę.
Nie proszę o kozę, bo jej w torbę nie włożę.
Nie proszę o cielę, bo to dla mnie zawiele,
Tylko o kiełbasę, co się nią opaszę,
O jajko malowane i kołacze smarowane.
I o kawałek wieprzowego ciała,
By się państwa dusza do nieba dostała.

III.

Wstał kwiat różany, nasz Jezus kochany,
A dla tej radości winszuję jejmości,
Na długie lata, do skończenia świata.

IV.

Przyszliśmy tu po dyngusie,
Zaśpiewamy o Jezusie:
W Wielki Czwartek, w Wielki Piątek,
Cierpiał Pan Bóg za nas smętek,
Za nas smętek, za nas rany,
Za nas-ci to chrześcijany.
Pójdźmy bracia do kościoła,
Bo tam będzie Boska chwała,
A z kościoła do oracza,
Da nam chleba, da kołacza,
Od oracza do każdego,
Ubogiego, bogatego,
Bo ubogi co ma, to da,
A bogaty da dukaty.

Amen, amen niech się stanie,
Zachowaj nas Wieczny Panie!

V.

A my dzisiaj rano wstali,
Zimną rosę otrzęsali,
Panny nam się dziwowały,
Po kopie nam jaj dawały.
My nie chcemy, ino dziesięć,
Będzie tego dla nas dosyć,
A nie dajcie dwom jednego,
Bo się pobijem o niego,
Szabelkami, berdyszami,
Najświętsza Panno, bądź z nami!

VI.

Przyszliśmy tu po śmiguście,
Ale nas też nie opuśćcie,
Placków, jajek nie żałujcie,
Wszystkiem hojnie obdarujcie.

Za tę śliczną przymóweczkę,
Darujcie nam kiełbaseczkę,
Bo jak nic nie dostaniemy,
Wszystkie garnki potłuczemy

VII.

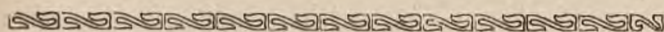
Bóg wam zapłać za te dary,
Coście nam tu darowali,
Byście za rok doczekali,
Po talarku nam dawali.

Śpiew dziewcząt winszujących Wielkiejnocy.

Do tego domu wstępujemy,
Szczęścia, zdrowia winszujemy,
Wszystkiego dobrego,
Od Boga miłego.
Alleluja!

Pan gospodarz w rogu stoła,
Suknia na nim w złote koła,
Gosposia kluczami brząka,
Podaruneczków szuka.
Alleluja!

Szukaj pani, maszli szukać,
Bo nam długo tutaj czekać.
Bo my wózkiem nie jedziemy,
Co nam dacie, to weźmiemy.
Alleluja!



Dr. WŁAD. WOELFLE.

Muzyka i śpiew w życiu ludzkiem.

(Dokończenie).

U ludów pierwotnych muzyka służy do wyrażenia lub do wzbudzenia pewnych uczuć. Ponieważ u zwierząt wydawanie pewnych tonów, co my zwykle nazywamy u nich śpiewem, towarzyszy najczęściej zalotom miłosnym, przypuszczał Darwin, że początkowo i u człowieka muzyka i śpiew służą przedewszystkiem do wyrażania uczuć miłosnych. Przypuszczenie to jednak okazało się błędnem. Mianowicie, mimo iż często u ludów pierwotnych spotykamy muzykę, to przecież bardzo rzadko lub prawie nigdy nie służy ona do tego celu. Natomiast wysuwa się na pierwszy plan jej znaczenie dla wojny i obrzędów religijnych.

Wojny u ludów pierwotnych są daleko prostsze, co do używanej broni i taktyki, jak dzisiejsze wojny narodów cywilizowanych. Rozstrzyga w nich więc przedewszystkiem cielesna siła i odwaga. To też musi leżeć w interesie plemion prowadzących wojnę o wzbudzenie pośród swych członków jaknajwiększego zapału do walki, a więc o stworzenie takiego nastroju uczuciowego, któryby zdołał pobudzić jednostkę do największego wyładowania swych sił i zagłuszył łatwo występujące uczucie strachu. Dziś wiemy sami bardzo dobrze, jak podniecająco działa w takich chwilach muzyka lub śpiew. To też można powiedzieć, iż u plemion dzikich żadna wojna nie obejdzie się bez muzyki, śpiewów chóralnych i tańca.

Lecz ludzie nie zawsze wojny prowadzą. W życiu pokojowym, normalnym, uczucia również nie zasypiają. Człowiek ma pewne pragnienia, potrzeby, przeżywa chwile radości i smutku. U plemion dzikich, gdzie ilość członków nie jest wielka, uczucia często mają źródło nie w powodzeniach lub nieszczęściach jednostki, lecz zwykle w przeżyciach całej gromady.

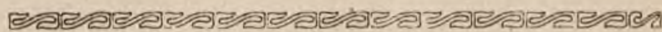
Pomyślny wynik łowów, obfity zbiór plonów, śmierć wodza lub klęski żywiołowe, wszystko to znajduje oddźwięk w uroczystościach religijnych. Człowiek pierwotny składa dziękczynienia, czy też usiłuje ubłagać bogów swych i nadaje tym czynnościom formę jaknajbardziej uroczystą. Miarą owej uroczystości jest nastrój, jaki on podczas niej potrafi sobie wytworzyć. I tu znów muzyka i śpiew wchodzą w grę jako czynniki pierwszorzędnej wagi. Żadna uroczystość bez nich się nie obejdzie. I tu znów my również doniosłość muzyki w takich chwilach dobrze rozumiemy. Ilekroć chodzi o wyładowanie pewnego religijnego czy patrjotycznego, czy innego masowego uczucia, śpiew i muzyka są nieodzowne. Któż z nas nie przeżywał owego dreszczu tajemnego przenikającego całe ciało, gdy w chwilach tryumfu naszej Ojczyzny wyrywało się z tysiąca piersi zgodnie „Nie rzucim ziemi"!

Wszyscy z nas także wiedzą, jak potężnie muzyka i śpiew regulują nasze nastroje religijne, jak wesoło nas usposabia swojska kolenda, a jak poważnie psalmy pokutne w Wielkim poście.

Ze względu na owo potęgowanie nastroi muzyka i śpiew posiadają pierwszorzędne znaczenie społeczne. Użyte w stosownej chwili mogą w nieobliczalny sposób wpłynąć na bieg wypadków historycznych. To też z drugiej strony w każdym momencie życia narodu tworzy on sobie pewne pieśni, które stają się dla niego symbolem chwili i celów mu przeświecających.

Inny nieco charakter nosi muzyka i śpiew, gdy nie służy pewnym celom użyteczności publicznej, ale gdy jest wyładowaniem nadmiaru sił. Takiem zjawiskiem są do pewnego stopnia wszelkie zabawy. Tańce i śpiew wraz z muzyką, celem rozweselenia, spotykamy prawie zawsze w życiu ludzkiem. Czy to człowiek pierwotny żyjący na łonie natury, czy człowiek cywilizowany szuka zapomnienia w wirze tańca i przy dźwiękach muzyki. I tu leży przejście dla obu tych wytworów ludzkich bardzo ważne, bo przejście do sztuki. O Buszmenach opowiadają podróżnicy, iż potrafią oni całemi godzinami wsłuchiwać się w ciche tony, wydobywane palcami z łuku napiętego. Tu rodzi się już poczucie piękna muzycznego. Człowiek przestaje być naśladowcą, a staje się twórcą. Twórczość ta jest bezinteresowną, bo służy wyłącznie osobistym celom, zadowolenia uczuć estetycznych. Te zaś są rozmaite, zależnie od stopnia kultury i wydelikacenia smaku. Bezwątpienia, iż często podkładem twórczości jest życie społeczne, wśród którego artysta się obraca, jednak on dając mu w swych utworach wyraz, przetapia je na osobiste przeżycia, daje mu niezatarte piętno swej indywidualności. A rozwinięte poczucie artystyczne pozwala mu uchwycić i zespolić w ten sposób pierwiastki melodji, rytmu i harmonji, że odtwarzanie utworów przez osoby inne staje się dla nich trwałem źródłem wyższych przeżyć artystycznych, uszlachetniających surową, bo stwardniałą w ciągłej walce o byt umysłowość człowieka. I tu leży najwyższa wartość muzyki jako czynnika życia ludzkiego.

W tym punkcie zbiega się ona z innemi sztukami pięknemi. Wielki błąd popełniłby ten, ktoby sądził, iż życie artystyczne ludzkości jest tylko naddatkiem, bez którego ostatecznie ludzkość mogłaby się obejść. Bez wzniosłych dzieł sztuki, umiejących w niej obudzić najszlachetniejsze porywy, bez tej iskry, która zapala w niej ogień najświętszych zapałów, zeszłaby ludzkość do rzędu zwierząt, troszczących się jedynie o dziś, głodnych bestji, dla których poza zadowoleniem żołądka nie istnieje żaden inny nakaz moralny.



DR. K. XŻĘ LUBECKI.

Muzyka w hierarchii sztuk pięknych.

(Podług odznaczonej rozprawy doktorskiej „O istocie sztuki").

Jest w estetyce mnóstwo wyliczań sztuk pięknych, ich podziały są najrozmaitsze, ich zawartości nie są równe. Najcenniejsze klasyfikacje sztuk pięknych są bez wątpienia te, które powstały w okresie estetyki rozwiniętej już w umiejętność osobną. Albowiem system sztuk pięknych przedstawiła dopiero właściwa estetyka.

Były tu i ówdzie wzmianki bardzo pouczające, ale tylko, jakby mimochodem. Niemniej niepodobna pomi-

nąć opinii greckich, odnoszących się do liczby sztuk pięknych, a to gwoli greckiego ducha estetycznego i wpływu, jaki on wywarł na myśl europejską wogóle. W dawnych mitach pojawiły się trzy uosobienia: Melete — refleksja, Mneme — pamięć i Aide — śpiew. Ten orszak Muz powiększyły Muzy, zrodzone z głów poetów: Euterpe — muzyka, Talia — tragedja, Terpsychora — taniec, Erato — liryka, Polymnia — wymowa i Kalliope — epopeja. W ten sposób ogół Muz pozyskał charakter artystyczny, a one wydawały się patronkami sztuk pięknych. Te wierzenia pomieszane i popularne, odgrywają w każdym razie pewną rolę w rozwoju pojęć estetycznych.

Epoka wiedzy greckiej, w której panował Arystoteles, trwała długo i postępowała dzięki perypatetykom: przyniosła ona cenną pedagogię, która zajmowała się sztukami pięknemi. Według tej pedagogii, były tylko trzy sztuki wyzwolone: poezja, taniec i muzyka. Trzy inne nazywano z odcieniem pogardy „basaunai": architekturę, rzeźbę i malarstwo, w których było coś z rzemiosła poniżającego.

W estetyce ostatnich wieków, pierwszymi, którzy ją rozwinęli i pogłębili, są Niemcy. U nich Hegel jest może najciekawszy; jego poglądy bardzo szerokie i jego podziw dla sztuki, którą stawiał na szczycie całej cywilizacji, pozwala wierzyć, że jego opinie o sztuce są pełne wartości. Dzieli on sztuki piękne najpierw z racyi fizycznej: na architekturę, rzeźbę i malarstwo dla oka, na muzykę dla ucha i dodaje poezję dla imaginacji. Powtóre, z racyi metafizycznej, sztuka się dzieli: na architekturę, która jest przedmiotowa, jest czemś w sobie, na rzeźbę, która jest przedmiotowa i podmiotowa naraz (czemś „absolutnem"), nakoniec na malarstwo, muzykę i poezję, które są poza sobą: podmiotowe. Jest to w przybliżeniu odpowiednik, choć w odmiennym porządku, idei, która istnieje dla siebie, na zewnątrz siebie i naraz dla siebie i na zewnątrz siebie. Wzmianka o Heglu jest historycznie doniosła dla Polski, gdzie miał on w swoim czasie grono entuzjastycznych wielbicieli. — Schelling, fanatyk sztuki pod tym względem, że ją umieszcza powyżej filozofii, odróżnia w sztuce formę, która jest przedmiotową i realną, i treść, która jest podmiotową i idealną. Według tego dwojakiego pierwiastka, wymienia on dwie grupy sztuk pięknych: w pierwszej, działającej na zmysły, znajduje się muzyka, rzeźba i malarstwo, w drugiej, działającej na intellekt, liryka, epika i dramatyka. Oczywiście podział ten nie jest ścisły, boć muzyka, rzeźba i malarstwo działa też niewątpliwie na intellekt za pośrednictwem zmysłów, a poezja wywiera też działanie bez wątpienia zmysłowe, zwłaszcza, jako deklamowane słowo, a tembardziej, jako widowisko dramatyczne.

W estetyce francuskiej klassyfikacje mają uzasadnienie poważniejsze i nieraz wielce oryginalne. Według Taine'a są dwie grupy sztuk pięknych: poezja, rzeźba i malarstwo, które są naśladowcze, a z drugiej strony architektura i muzyka, które nie mają tej cechy. Według Guyau'a jest sześć sztuk pięknych: architektura, rzeźba i malarstwo, które pochodzą od wzroku, i trzy sztuki najwyższe, które zrodził słuch — poezja, muzyka i wymowa. Ribot wylicza sześć sztuk pięknych w dwóch rodzinach: taniec z poezją i muzyką i architektura z malarstwem i rzeźbą; autor nadmienia, że początkowo taniec był związany także z malarstwem (tatuowanie i zwyczaj malowania ciał tańczących) i z rzeźbą (taniec-pantomina ma własności plastyczne, przedstawia on żywe rzeźbiarstwo). System przedłożony przez Combarieu'a jest następujący:

Sztuki plastyczne (spoczynek i przestrzeń)	Sztuki muzyczne (ruch i trwanie)
A. Sztuki subjektywne.	
Architektura	Muzyka
B. Sztuki subjektywno-objektywne (mieszane):	
Malarstwo.	Poezja.
C. Sztuki objektywne:	
Rzeźba.	Taniec.
Prawo ogólne: powtarzanie.	
Symetrja.	Rytm.

Estetyka polska jest szczególnie bogata w systemy sztuk pięknych, umotywowane rozmaicie.

Układ Kremera zasadza się na wyższości ducha nad materją: ewolucja sztuk pięknych dąży do wyswobodzenia się z materjalności, poczynając od architektury (która jest najbardziej materjalna), przez rzeźbę i malarstwo, potem przez muzykę, aż do poezji (która jest najbardziej uduchowiona); ogrodnictwo ma coś z przymiotów malarstwa i architektury naraz i może niekiedy należeć do sztuk pięknych.

Libelt cytuje w pierwszej grupie sztuk plastycznych (w przestrzeni) architekturę, snycerstwo i malarstwo, w drugiej grupie sztuk idealnych (w czasie) muzykę, poezję i wymowę; w trzeciej grupie sztuk społecznych (w życiu) idealizację przyrody (dokonywaną n. p. przez ogrodnictwo), idealizację życia indywidualnego (dokonywaną n. p. przez gimnastykę, taniec) i idealizację społeczeństwa (dokonywaną przez kult religijny, polityczny i narodowy).

Struve odróżnia w sztuce formę i treść. Forma jest według niego czemś rzeczywistem i objektywnem, treść czemś idealnem i subjektywnem. Przewaga jednego z tych pierwiastków jest kryterjum dla podziału sztuk pięknych. Więc sztuki realne, to architektura, rzeźba i malarstwo; sztuki idealne, to muzyka, poezja i wymowa.

Podług Pawlickiego, liczba sztuk, traktowanych przez estetykę i zwanych też „estetycznemi", wynosi sześć: architektura, rzeźba i malarstwo, dalej poezja (włącznie z wymową), orchestyka (= taniec starożytny) i muzyka. Trzy pierwsze sztuki piękne zowią się plastycznemi i zostawiają swój twór; trzy ostatnie zowią się muzycznemi i zostawiają tylko przyjemne wspomnienie. Pawlicki znosi podział według zmysłów wzroku i słuchu, albo według przestrzeni i czasu; wykazuje, że wszystkie sztuki piękne odbywają się w przestrzeni; tylko, że jedne ją wypełniają w sposób nieruchomy, pozostawiając nam swój objekt, inne ją wypełniają przez wibracje ciągle ruchliwe, zostawiając nam jedynie wzruszenie.

Osobliwy jest system sztuk pięknych, sporządzony przez Trentowskiego. Filozof ten zajmuje się osobno podziałem sztuk pięknych, poświęcając mu nową i szczególną gałąź estetyki, zwaną przezeń „artystyką". Estetyka stanowi według niego część humanistyki, t. j. umiejętności, uprawiającej treść tego świata człowieczeńską. Humanistyka, to różnojednia empirji i spekulacji. Artystyka odróżnia więc sztuki empiryczne, spekulacyjne i humanistyczne. Estetyka ukazuje się dalej różnojednią matematyki i loiki. Skoro sztuki piękne także z temi trzema sferami w konieczne wchodzą dotknięcie, artystyka odróżnia sztuki matematyczne, loiczne i estetyczne. Ale te klassyfikacje nie są praktyczne. Pierwsza z nich wyraża treść artystyczną, druga formę artystyczną, ale obydwie są jednozgodne ze sobą, jak dusza i ciało. Atoli trzeba szukać ich jedności, która jest istotą artystyczną. Empirja, speku-

lacja i humanistyka, to tyle, co materja, duch i człowieczeńskość; matematyka, loika i estetyka, to tyle, co ilość, myśl i piękność, co przestrzeń, czas i osobistość. Jak obrazuje się artystycznie empirja, materja, matematyka, ilość, przestrzeń? Nie inaczej, tylko jako kształt. Jest on artystyczny par excellence, a zawsze widzialny; odnosi się do oka. A jak obrazuje się artystycznie spekulacja, duch, loika, myśl, czas? Przez brzmienie, które jest również artystyczne par excellence; cechą jego jest jedno-po-drugość, successivitas. Brzmienie odnosi się do ucha. Jak wreszcie obrazuje się artystycznie humanistyka, człowieczeńskość, estetyka, piękność, osobistość? Co jest różnojednią kształtu i brzmienia? Słowo! Słowo, które jest ze wszech artystyczności najbardziej artystyczne, odnosi się do humanistyki i t. d., stało się pismem, a tak ma kształt, jest pierwiastkiem i piastunem mowy, a ukazuje się brzmieniem. Ono rzecz oka i ucha, rzecz, na której dnie myśl Boża. Sztuki piękne grupują się więc wedle tych trzech pierwiastków: kształtu, brzmienia i słowa. W pierwszej grupie, sztuk wzrokowych, jest: rysunek, architektura, malarstwo, płaskorzeźba, rzeźba, snycerstwo i posążnictwo (malarstwo, najswobodniejsze od rzemiosła, jakoto malarstwa, stemplownictwa, odlewnictwa, ma najwyższą godność artystyczną w tej grupie). Węzłem tej grupy z następną jest taniec: w sztukach pięknych wzrokowych jest tylko statyka, w tańcu jawi się forodynamika. Taniec opiera się na kształcie, ale jest już posłuszny muzyce i ruchomy. Sztuki piękne słuchowe, to muzyka, śpiew i deklamacja. Coraz wybitniejszy pierwiastek człowieka charakteryzuje ten szereg sztuk pięknych, zmierzający ku doskonałości. Najwyższą klasę artystyki tworzą sztuki mówne, mianowicie: proza wzorowa, krasomówstwo i poezja. Krasomówstwo świetniejsza sztuka, niż pisarstwo; albowiem mówca tak mówi, jak pisarz pisze, a przecież z łatwością i swobodnie. Poezja jest „królową sztuk pięknych; ona wiedzie narody szczęśliwe do chwały, a nieszczęśliwe pociesza, nadzieją wzmaga, od śmierci moralnej broni („Artystyka“, Rozdź. IV.)“. Panteonem artystyki całej jest teatr.

Przytoczyliśmy dość liczne i rozmaite wykazy sztuk pięknych, aby wolno było wysnuć konsekwencje.

Jednozgodnie uznano, po nasze dni, cztery tylko sztuki piękne: malarstwo, rzeźbę, muzykę i poezję. Nawet architektury nie wymienił niegdyś Arystoteles (lecz dopiero jego spadkobiercy we filozofii, mianowicie perypatetycy), ani nie umieścił jej pośród sztuk pięknych Schelling. Muzyka zaś została uczczona w swem dostojeństwie artystycznem jednomyślnie.

Muzyka od samych pierwocin filozoficznej lub światopoglądowej myśli europejskiej, t. j. od mitologii greckiej, najpierwsza i zrazu jedyna ze sztuk pięknych została wyobrażona w osobach Muz. Zresztą naonczas po niej wystąpiła tylko poezja i taniec w gronie sztuk pięknych.

Estetyka już umiejętna i fachowa, od Arystotelesowej do najnowszej, powszechnie przyznaje muzyce stopień wysokiej godności w rzędzie innych sztuk pięknych. Albo ją bowiem czynią prototypem dla całych grup artystycznych i od niej nazwę nadają (jak n. p. robi to Combarieu lub Pawlicki), albo w rozwojowym szeregu na szczytach sztuk pięknych ją stawiają (jak n. p. robi to Guyau lub Kremer).

Szczególnie silna jest w tym kierunku tradycja estetyki polskiej, wynoszącej muzykę na wyżyny twórczości ludzkiej.

Współmiernie pojmowana jest przez ogromną większość estetyków poezja, bardzo wybitnie też określana przez naszą estetykę narodową, jako najwyższa ze sztuk pięknych. Przeto zespół poezji z muzyką, mianowicie pieśń, według zdania wszechświatowego i polskiego, od starożytności aż po nasze pokolenie, najdoskonalszem jest w istocie swojej objawieniem artystycznego geniuszu.

Dopiszmy tedy życzenie, aby wiedza o tem nie była bezpłodną, lecz aby się stała pobudką do pieśni: do przechowywania i tworzenia i śpiewania pieśni. Niechaj w Ojczyźnie naszej rozwinie się kultura muzyczna. Oby i nam przyniosła szczęście i sławę grecka nieśmiertelna Aide.

Dr K. X-żę Lubecki.

Charakterystyka muzyki.

(Ustępy wybrane z odznaczonej rozprawy doktorskiej p. t. „O istocie sztuki“).

Dzieło sztuki nie może być pojęte inaczej, tylko jako całość nierozerwalna, doskonale zjednoczona i zharmonizowana.

Każde dzieło muzyczne, wyjąwszy poniekąd rapsodyę, jest całością niepodzielną z powodu jedności konstrukcyi. Rzeczywiście: w równoczesności — akordy, w następstwie — melodya, w całości — pewien sentyment wyraża istotną jedność artystycznego dzieła. Postęp muzyki znamionuje się rosnącem bogactwem harmonijnej instrumentacyi i umiejętnością łączenia coraz większej rozmaitości tonów. Czem więcej naprzykład akompaniament jest wolny i niezawisły, jak schumannowski w porównaniu do prymitywnego, i czem więcej pomimo tego związany jest z melodyą, tem artystyczniejsze jest dzieło muzyczne. Jedność ma zawsze znaczenie rozstrzygające odnośnie do artystyczności dzieła. Kanon z XIII-ego wieku „Sumer is icumen in“ („Lato nadeszło“) jest nierozerwalnie związany ciągłem splataniem równolegle wijących się melodyi, jak i opera z XX-ego wieku, taki „Manru“ Paderewskiego, zszczepiona jest zachodzącemi na siebie frazami muzycznemi, które się ustalają na motywach powtarzanych w basie, jednem słowem przez jedność, która się nie rozwiązuje, aż z końcem aktów.

Weźmy przykład z techniki kompozycyi: należy tu między innemi antycypacya, gdzie przez dyssonans akordu bieżącego przygotowywa się podstawę dla tonów przyszłych, a to bez niezadowolenia artystycznego, albowiem działa się ze względu na całość, a ta jest nierozdzielna. Jak nędzne bywają np. tak zwane „potpourris“, to jest wyciągi z dzieł, których nie da się skracać nawet w tym przypadku, gdy mają długość opery, albowiem są zawsze jednością. I naodwrót, mechaniczne zestawienie utworów różnych, takich jak rozmaite pieśni narodowe, nie może tworzyć dzieła zadowalniającego, gdyż pozbawione jest jedności, nieodzownej w sztuce.

A także: u wirtuoza-wykonawcy władza nad pamięciowemi trudnościami nawet w całych koncertach i dziełach bardzo obszernych możliwa jest tylko z powodu istotnej jedności dzieła muzycznego.

W muzyce jednoczenie widoczne jest na każdym kroku. Przedewszystkiem już ton, jako element muzyki, odznacza się jednolitością wibracyi w przeci-

wieństwie do szmerów, których ciągłość jest nieregularna. Jednocześnie z dźwiękiem pojawiają się w każdym instrumencie podtony i nadtony, które stanowią jego barwę i nadają mu pełność.

Chodzi jednak głównie o stosunek tonów w utworze muzycznym. Da on się oznaczyć matematycznie tak dalece, że Leibnitz nie waha się nazywać muzyki wewnętrznem i nieświadomem ćwiczeniem matematyki. Zresztą wiedzieli już o tem pitagorejczycy i Platon. Ten ostatni podał nawet w liczbach schemat szeregu tonów muzycznych, a mianowicie 1, 9/8, 81/64, 4/3, 3/2, 27/16, 243/128, 2. Bywały modyfikacye w układaniu takich szeregów, ptolomejska n. p. na trzeciem miejscu wstawiała 5/4. Gamę (ta nazwa pochodzi dopiero z wieków średnich) układano też z dwunastu półtonów. W XVIII wieku Sebastyan Bach tworzył w niej fugi. Gama chińska, przeciwnie, nie zna wcale półtonów.

Każdy akord polega na połączeniu tonów, mających wspólne harmoniki. Z pominięciem oktawy, która zbyt mało jednoczy rozmaitości, do największego znaczenia i do najczęstszego używania w muzyce doszła kwinta (stosunek tonów kwinty jest 1 : 3/2) i kwarta, jako oktawa-kwinta (stosunek 2 : 3/2). Atoli kwinta i kwarta z powodu nadmiernego podobieństwa swych składników, uważane są tylko, jako akordy „puste", lubo zasadnicze (kompozycye Griega). Na harmonii tercyi, jako stosunku mniej prostego, poznano się dopiero w XII-ym wieku; na seksćie w XIII-ym. Jednak po dziś dzień dla niełatwego ujęcia zawiłej tercji nie zwykło się jej podwajać w akordach. Według Helmholtza (w r. 1863) harmonizuje ostatecznie mała tercja i mała seksta, jako mające tylko jedną harmonikę wspólną; inne zestawienia są już dyssonansem.

Dyssonansów jednak z wielkiem artystycznem powodzeniem używa się dla zaznaczenia szerszego jednoczenia, jakoto w okresie muzycznym, na którego końcu doznają rozwiązania. Organizacja wyższej całości w tem wiązaniu się okazuje: pojedyncze człony zależą nawzajem od siebie, tak np. kwinta mała może nastąpić po wielkiej (rozwiązanie w tercji wielkiej), ale nie odwrotnie.

Rytm, ujawniający się w muzyce, łączy jednostajnie dzieło muzyczne. Potężny to sposób jednoczenia: Platon go z absolutu wywodził, Spencer jednym z pierwszych pierwiastków mienił, niemiecka filozofja muzyki (np. Riemann) z żywotnego pulsu go wyprowadzała.

Jednoczenie urzeczywistnia się coraz świetniej zapomocą mnożących się instrumentów, które umożliwiają obfite zlewanie się tonów o rozmaitej barwie i natężeniu w olbrzymie nieraz całości harmonijne.

Ale ten brzmiący materjał formuje inteligencja i tak wyraża i obudza jednym aktem wiele. Znaczenie muzycznej treści jest tak ogromnie głębokie, że Beethoven pisał o muzyce, jakoby była mądrością większą, niż filozofja i teologja. Muzyka, jako nieprzebrany skarbiec dóbr, przez ogół mitów do bóstwa była odnoszona: Egipcjanie wierzyli, że świat, a nawet bogowie, dźwiękiem przez boga Tot są stworzeni, Indowie wierzyli w pochodzenie muzyki od Brahmy, Grecy za bogów litosny dar ją mieli. Arystoteles przypisywał samej jedynie muzyce wśród wszystkich impressji zmysłowych aż władzę budzenia etos, t. j. piersi, gdzie dusza przebywa. Roger Bacon „doctor mirabilis" przypisuje muzyce taki wpływ na ludzi, że ich całą naturę przemienia i ducha do zrozumienia boskich harmonii podnosi. Schopenhauer, widząc w muzyce proporcje matematyczne, sławi ją także, jako opowiadanie tajemnych dziejów ogólnej woli, która stanowi treść świata. A Libelt wychwala muzykę, która łagodzi boleść i smutek swoją równowagą, swemi brzmieniami, co „jak oliwa, rozleją się w rozbałwanione uczucia, ukoją je i ustatkują — rozbroją, uciszą, rozrzewnią". Szczęście daje harmonia muzyki.

W ten sposób z istoty swojej, muzyka doskonale zaspakaja estetyczną dążność ku jedności. Pospolicie wśród zmysłów estetycznych pierwszeństwo przyznaje się wzrokowi, lecz w porównaniu ze słuchem jest on mniej wrażliwy na dysharmonię, pole spostrzegania ma ciaśniejsze, bo tylko na swej osi, a wyróżnia tylko jedną drgnień oktawę. Wbrew zatem rozpowszechnionej opinii głosimy estetyczną wyższość słuchu nad wzrokiem, a konsekwentnie, caeteris paribus, wynikającą z natury rzeczy wyższość muzyki nad plastyką i szczytne artystyczne dostojeństwo muzyki.

Kazimierz Lubecki.

Stały współpracownik „Muzyki i Śpiewu" Dr. praw i Dr. filozofii, Książę Kazimierz Lubecki, pasterz Arkadji i członek kilku innych Akademij, kierownik działu kulturalno-oświatowego i starszy referent w Ministerstwie R. P., sądowy tłumacz przysięgły do języków romańskich, znany jest przeważnie, jako autor wydawnictw naukowych i literackich tworzonych zarówno po polsku, jak po francusku, po niemiecku i po łacinie.

Ale działa on także i na polu muzyki.

Jako estetyk i teoretyk uprawiał estetykę wogóle, jako swój przedmiot najgłówniejszy i uzyskał stopień doktorski na podstawie odznaczonej rozprawy „O istocie sztuki" (gdzie są gruntowne rozdziały o muzyce); w szczególności co do znawstwa muzyki kształcił się u Houdard'a na Sorbonie paryskiej i u Combarieu'a w Kollegium Francuskiem. Staraniem Tow. Filozoficznego, Kollegium Wykładów Naukowych, Polskiego Instytutu Narodowego, Towarzystwa Krajoznawczego, Czytelni katolickiej polskiej, Komendy miasta Krakowa i t. d., miał wiele publicznych odczytów w różnych miastach o muzyce kościelnej, o ludowej, o prasłowiańskiej, o teoryach św. Augustyna, o kulturze muzycznej, o muzyce w wychowaniu, o pięknie muzycznem i t. d. Ogłosił też liczne artykuły zasadnicze o muzyce, jakich szereg umieszcza i nasze czasopismo.

Jako wirtuoz, zwłaszcza na organach, uczeń słynnego Abbee Ruell'a, był parę lat maitre-de-chapelle w kościele Wniebowzięcia N. M. P. w Paryżu; sam również amator-śpiewak, obdarzony rozległym, wysokim barytonem.

Jako twórca tekstów w rozmaitych językach dla kompozytorów, układał słowa pieśni, kantat, oratoryów i t. p., do których muzykę tworzyli: Bursa (n. p. Hymn Polaków w Ameryce „Wiedź, Kościuszko!" — przyjęty przez Kongres w Waszyngtonie 1910 r. — Pieśń polsko-węgierska, Pieśń do Świętych Polskich), ks. Dr. Chlondowski, Dec (jeszcze jako z uczniem gimnazjalnym w r. 1897), ks. prałat Plewczyński, Wallek-Walewski i inni. Posiada w tece znaczny zasób tekstów, stosownych do muzyki kościelnej i świeckiej (chorały, treny, hymny, piosenki). Podobnież naodwrót tłumaczył tematy muzyczne, podkładając słowa do kompozycji Giordani'ego,

Haendla, Sonzogna, Świerzyńskiego, Wagnera, francuskich melodji ludowych, etc. W tych zakresach wielkie zjednał sobie pochwały krytyki za melodyjność wierszy i trafną zgodność wyrazów i zdań z akcentami i frazami muzycznemi.

Jako kompozytor, wydał drukiem pomniejsze utwory, głównie pieśni z własnemi słowami polskiemi. łacińskiemi i francuskiemi, jużto w dawniejszych rocznikach „Muzyki i Śpiewu" (1912 sq.), jakoto „Lilio biała" i „Martyrum ave Regina", jużto w „Głosie św. Franc.", jakoto „Montem petamus salutis" i „Seraficki Niebianinie", jużto osobno, jako obrazki: „Pieśń do Królowej Pokoju", „Królowa Zakonu Serafickiego", „Kolenda Tercyarska", „Hymn Tercyarski", oraz pocztówki: „Hymn Polonii", „Chant a la Paix", „Pieśń Pokoju" — wszystkie z uznaniem cenione, a zwłaszcza Hymn Narodowy „Niech żyje Polska!", parokrotnie wydany i znacznie rozpowszechniony tak w chórach i wojskowych orkiestrach, jak i w zbiorowym śpiewie unisono, ze względu na oryginalną, podniosłą melodję i poezję, odpowiednią w Polsce Zmartwychwstałej. Prócz pieśni, jeszcze nieogłoszonych, skompomował trzy Msze: Eucharistica F-dur, Mariana D-dur i Pro Defunctis D-mol.

Wreszcie odznacza się Dr. K. Xżę Lubecki, jako melonam i entuzyastyczny propagator muzyki, nawołując przy każdej sposobności do jej zachowywania, uprawiania i rozwoju. Napisał nawet Odę o muzyce, wydaną w tomie jego poezji p. t. „Polskie Ody Narodowe" (Kraków, 1913), której ostatnie strofy przytaczamy na zakończenie:

Wstępuj z muzyką w przyszłość promienną,
Narodzie polski, chwały dziedzicu!
Jak zastęp Mocarstw, przejdź nad Gehenną
Z hymnem na ustach, z blaskiem na licu.

Wnijdź w złote wieki i brylantowe,
Narodzie chwały, przyszłości panie,
A pieśń tryumfów niechaj twą głowę
Owiewa, jako puszcz wonnych wianie.

Graj, śpiewaj, Polsko — cokolwiek bywa
Graj, jak król Dawid przed Bożą Arką:
Niech pieśń cię wieńczy, ze zła wyrywa,
Polsko Najwyższa, Polsko-Pieśniarko!

Redakcya „Muzyki i Śpiewu".

Sprawozdania i krytyka.

Ruch muzyczny we Lwowie.

IX. Symphonia Bethovena. — Trio prof. Lalewicz, Wacław Kochański i Danczowski. — Wieczór Karłowicza w Kole muzycznem.— Koncert Maryi Kretz Mirskiej. — Paweł Kochański i Karol Szymanowski. — Janina Klara Pfau z Heleną Ottawową, Józefem Cetnerem i Andrzejem hr. Komorowskim. — Refleksye na temat braku sal dla produkcyi muzycznych, gdy w salach dla muzyki przenaczonych, kina i szpitale. — Miły epizod w teatrze miejskim. — Kompozytorski koncert Karola Szymanowskiego.

Dziewiąta Symphonia Bethovena wymaga wytrawnych solistów instrumentalnych i wokalnych, jakoteż uczestników choralnych, a przedewszystkiem pełnej uwagi świadomego dyrygenta.

Klasycy w ogólności a szczególnie Mozart i Bethoven są bardzo trudni do wykonania, przez skomplikowane ustosunkowanie tonów do pauz.

Nie pomogą najlepsi uczestnicy poszczególni, gdy batuta nie zdoła nimi należycie kierować.

Skąd innąd bardzo zasłużony dyr. Sołtys, chciał nas uraczyć „Dziewiątą", no i skończyło się na dobrych chęciach.

Tempa niewłaściwe, brak światłocieni i wyrazistości, niedomogi w ostatniej części tak w zespole chóralnym jak i w kwartecie, nasuwają refleksye czy nie lepiej takich dzieł nie tykać, aniżeli je przez salę koncertową przepędzać. Nasza krytyka, dla wielu zalet dyr. Sołtysa, okazała się pobłażliwą — lecz chcąc zachować pozory bezstronności, jedni chwalili kwartet ganiąc orkiestrę — inni pobłażali orkiestrze, wytykali błędy kwartetowi i choralnemu zespołowi.

A jednak wyczuwa się doniosłość wyrządzonej krzywdy, przez krytykowanie orkiestry niedopowiedzianemi frazesami w rodzaju: „trudno czegoś więcej dokazać, mając tylko lwowski materyał do dyspozycyi". Wszak w tej orkiestrze zasiedli: Wolanek, Cetner, Łoborzewski, Danczowski i w. innych, zażywających dobrej sławy artystów. Ale napisać prawdę przyszło im trudno i dlatego krytyka wygląda tak, jak podczas rewolucyi w Rosyi — zagadnąłem tamtejszego obywatela — dokąd oni zdążają — odpowiedź brzmiała: „żołnierze uciekają z frontu, wkrótce nie będzie co w usta włożyć a tak — sława Bohu wsio chara szo! —

Tak i nasza krytyka, tej nieszczęsnej Dziewiątej: — „Orkiestra mdło wygrywała, chóry się rwały, a tak zresztą Panu Bogu dzięki, wykonano Dziewiątą Symphonię wedle sił — ładnie". We Lwowie można, dzięki znakomitemu zespołowi orkiestry teatralnej — wielkiej ilości b. dobrych muzyków, stale tu mieszkających — przy dobrych chęciach i naprężeniu energii i woli, wykonać choćby najtrudniejsze dzieła muzyczne, ku zupełnemu zadowoleniu wszystkich.

Co znaczy dobra chęć i naprężenie energii woli — dokazał Wolfsthal.

Ostatniej niedzieli podczas koncertu tej właśnie opisanej Symphonii, w południe zawiadomiono Wolfsthala, że (doskonały) dyrygent Dr. Rodzieński zachorował.

W mig się zdecydował, przez poobiedzie przestudjował partyturę i wieczorem exprompte dyrygował Erosem. Jakże się wywiązał z zadania. Orkiestra po dokonanem dziele, żywiołowo aklamowała swego ukochanego kapelmistrza, a publiczność bez końca oklaskami darzyła za znakomite dopięcie celu.

Trio wykonane przez Lalewicza, Wacława Kochańskiego i Danczowskiego. Odegrali Szuberta Trio Es-dur op. 100 i Czajkowskiego Trio A-mol op. 50. Wszystko grane w b. szybkim tempie (marsz żałobny wyglądał jak galop lub trepak), widocznie ktoś koniecznie chciał się popisać techniką. W produkcjach kameralnych we wielkim świecie nie popisują się techniką — jeno zgraniem, stylem i wyczuciem intencji autorów. Danczowski grał na wiolonczeli Villaunea, wykazując duży ton i wyrobioną technikę mimo, że partnerzy starali się jego instrument przykryć.

Przy tej sposobności nadmienię, że ktoś nie powołany mianuje w pismach codziennych p. Wacława Kochańskiego kierownikiem skrzypcowej Majsterklasy, której w lwowskim konserwatoryum wcale nie ma, a na wyższym kursie uczą po równi, prof. Wolsthal, Cetner, Wolanek i inni.

Koncert Pawła Kochańskiego, przy fortepianie Karol Szymanowski.

Słusznie napisał Walter, że okoliczność, iż Pawłowi akompaniował Karol Szymanowski, powinno wystarczyć dla oceny wartości artystycznej koncertanta.

Paweł Kochański przyjechał do nas z ustaloną sławą w całym muzykalnym świecie. W grudniu 1917 r. dał sześć koncertów w Piotrogrodzie, a wszystkie miejsca były tygodniami naprzód wyprzedane.

Klasyczne utwory wykonuje z taką finezyą, że się odnosi wrażenie, że tak a nie inaczej winien być grany n. p. Bach. Jego flagiolety-picciccata lewą ręką połączone z arko i glicanda niezrównanie piękne. Smyk jego nie ma końca, crescenda i decrescenda fascynują. A jednak znalazł się krytyk „Dziennik ludowy", który miast napisać rzeczową ocenę gry Pawła (czyni krzywdę swojemu mistrzowi Wacławowi), wywodząc porównania między obydwoma Kochańskimi. Nie mając podstaw do uczepienia się czegoś uchwytnego, wypisuje, że Paweł przed 20 laty przyjął nazwisko Wacława celem korzystania z jego sławy. Jakiej? Dowodzi, że Wacław urodzony w Kamieńcu, jest synem profesora gimnazyalnego, a Paweł urodził się gdzieindziej i rodziców jego krytyk „Dziennika ludowego" nie zna.

Co do chęci korzystania ze sławy Wacława zaznaczam, że przed 20-tu laty on nie był ani skrzypkiem, ani znanym.

ani sławnym; a dziś błagam Cię, Panie Wacławie! byś prosił Pana Boga by cię ochronił od przyjaciół w rodzaju p. G. krytyka z „Dziennika ludowego".

Janina Klara Pfauowa ze współudziałem Heleny Ottawowej (fortepian), Józefa Cetnera (skrzypka) i Andrzeja hr. Komorowskiego (wiolonczela).

Stylowo spokojnie wykonano ku zupełnemu zadowoleniu Bethovena, cykl pieśni szkockich.

Potem zawsze ściśle stylowo, pieśni staro francuskie, duńskie, szkockie, szwedzkie i angielskie z w. XV.—XVIII. Talent i przepiękny timbre głosu wykonawczyni dał nam sposobność wysłuchania, nieskazitelnego wykonania i stylowej interpretacyi. Nagle wprowadza nas p. Janina w świat modernistów, rozpoczynając od Debussyego „Psyche" i „Mandoline" — Rachmaninowa prześliczną pieśń „falujące łany" wykonuje jak rodowita rosyanka. Nadzwyczaj trudne pieśni Wolfa Regera i Marksa w jej interpretacyi wykazują swoje całe piękno. Pierwszy raz słyszałem tak doskonale zrozumiałe wykonanie pieśni Karola Szymanowskiego „We mgłach i głos w mroku".

Gdy p. Janina zajęczała: „Jęczy wicher", żałowałem, że autora nie było na sali.

Bardzo udatne pieśni Waltera: „W zamglonych górach i Idę" zaśpiewała z głębokim sentymentem tak, że nie tylko ją ale i autora publiczność wywoływała. Na zakończenie zaprodukowała „Dzwony" i ludową piosnkę „Koraliki" Niewiadomskiego, poczem naddatkom nie było końca. Artyści otrzymali mnóstwo kwiatów. Jak p. Helena Ottawowa grała, nie trzeba pisać, ma ona ustaloną sławę. Józef Cetner wydobywał ze skrzypek „Presendy" przepyszne tony, a Komorowski grał na wiolonczeli Casino'a, wykazując duży, czysty ton i wytrawną technikę.

W Kole muzycznem odbył się uroczysty wieczór ku uczczeniu pamięci Karłowicza. P. Balicki z polotem opisał nam twórczość zawcześnie zgasłego mistrza. Pani Tatarczuchowa wspaniale zaśpiewała szereg pieśni, prof. Wolanek znowu nas olśnił wykonaniem przecudnego koncertu, a Czesław Krzyżanowski bajecznie oddał melodeklamacyę „na Anioł Pański".

Koło muzyczne ma kilkaset członków. O wprowadzeniu gości, mowy być nie może. Gnieździmy się w małej salce konserwatoryum, a setki osób odchodzą, nie mogąc uczestniczyć w naszych wieczorach.

Otóż to skandal jeden i ten sam w całej Polsce.

W Warszawie sala filharmonii, wynajęta na kino i tylko kto chce ponosić koszta 6.000 do 8.000 marek, może od przedsiębiorcy odnająć salę. W Krakowie w konserwatoryum w Starym Teatrze szpital — a koncerty odbywają się w nieakustycznej sali Sokoła n. b. gdy niema ćwiczeń gimn. Wspaniałe odczyty prof. Reissa, Jachimeckiego i w. in. połączone z produkcyami muzycznemi — gnieżdżą się kątem w małej salce Towarzystwa lekarskiego. U nas we Lwowie sala Tow. Muzycznego wynajęta na kino — w sali filharmonii kino, i tak w kółko kino i kino. A nie tylko Koło muzyczne nie ma się gdzie pomieścić, bo nawet koncerty Tow. Muzycznego (właścieieli budynku) odbywają się w nieodpowiedniej porze od 12 do 3 w południe — albowiem wieczorem kino, bez końca kino! P. T. Szopski i Skulimowski, referenci spraw muzycznych w Ministerstwie sztuki — czy nie znajdziecie sposobu dla „wyzwolenia" — możeby instytucje muzyczne upaństwowić?

P. Marya Kretz Mirska: Na ostatnim koncercie olśniła mnie siłą uderzenia iście męską.

Nieskazitelna technika idzie w parze ze znakomitem wyczuciem intencyi autorów. Niezwykle pięknie wydobyła mi. i pp. w utworach Chopina, Nokturn cis-mol Impromptu Fis-Dur i Ballada F-Dur. Z inwencyjną finezją odegrała Scotta. Wykonaniem warjacyj Karola Szymanowskiego wykazała dużą technikę jakoteż w Hexameronie Liszta, gdzie (prócz techniki okazała dużą siłę uderzenia i expresyę.

Mieczysław Münz, Krakowianin, wystąpił z recitalem po raz pierwszy we Lwowie. Ledwie usiadł przy fortepianie pociągnął przedprogramowy pasaż (celem uspokojenia rozgadanego audytoryum) z takim wirtuozostwem, że cała sala się natychmiast skupiła — wyczuwszy, że ją czeka uczta.

Rozpoczął od Bach Liszta, potem zagrał Bethovena Sonatę op. 109 — Brahmsa op. 117 Chopina Nokturn H-dur i Scherzo op. 20 H-moll (nieco za szybko), Debussyego Preludya i Liszta Loreley Legenda św. Franciszka i Walz Mefista.

Münz odrazu stanął jako poważny pianista i gdy sobie uprzytomnimy, że to 20-letni młodzieniec — możemy mu prorokować dużą przyszłość.

Kompozytorski wieczór Karola Szymanowskiego, współudział p. Stanisław Szymanowski i Paweł Kochański. Dzień 17 marca 1920 r., święto muzyczne. Dnia 13 b. m. zdecydowano się urządzić ten koncert — dnia 14 niedziela, a wieczorem dnia 15 widnieje poprzeczka na oknie składu nut Seyfarta: Wszystkie bilety wyprzedane. Wieczorem 17 b. m. tłumy ludzi gromadzą się, prosząc, choćby o miejsce do stania. Sala po brzegi nabita.

Wychodzą artyści — huragan oklasków na przyjęcie. Autor ze współudziałem Pawła Kochańskiego wykonują przecudną sonatę D-moll op. 9. Poczem p. Stanisława śpiewa przy akompaniamencie brata 2 pieśni miłosne Hafisa i 2 pieśni barwne. Znowu Paweł odtwarza Parafrazy „Caprices" Paganiniego; w tej kompozycyi autor wykazał, jak dobrze zna instrument i co można od skrzypka wymagać. Po pauzie odegrał Kochański „Mity", poczem p. Stanisława odśpiewała pieśni o wybitnym charakterze wschodnim: „Zulejka i Kołysanka Dzieciątka Jezus" op. 13 Nr. 1 i 2 i z cyklu „Moezzin szalony" op. 42 Nr. 1 i 2 (jest jeszcze w tym cyklu szereg przepięknych pieśni w szczególności Nr. 3 i 6). Muzyka Szymanowskiego quasi programowa, jednak więcej idzie z celem osiągania nowych dróg muzycznych — a jeżeli Niemcy w swej zarozumiałości nazywają Szymanowskiego „der polnische Reger", to my mamy zupełną podstawę do twierdzenia, że nasz mistrz jest samym sobą, i że wprowadził muzykę na nowe tory.

Jeżeli się słyszy zdanie mamutów, że muzyka p. Karola wymaga przetworzenia organu słuchowego — to należy stwierdzić, że ona wymaga tylko umiejętnych wykonawców.

Kto miał sposobność wczoraj słyszeć produkcyę tych ludzi, wnoszących ze sobą wszelkie znamiona wysokiej kultury muzycznej — te cudne falowania tonów, pasaży, apogiatur w kresendach do fff. i dekresendach do ppp., ten zrozumiał do czego zdążają nowatorstwa p. Karola.

Gdy przychodzi wyrazić zamieranie tonu, to skrzypki p. Pawła tuż przed zamilknięciem jeszcze brzmią jak arfa Eola, a głos p. Stanisławy drży jak ostatnia fraza śpiewu słowiczego.

Zdaje się, że tę trójkę przysłała nam Opatrzność, by nas nauczyć, jak się wykonuje utwory Karola Szymanowskiego, by je słuchacz mógł zrozumieć i całe piękno odczuć. Tu należy przy słuchaniu zapomnieć o krępujących regułach i poddawać się wrażeniom — a gdy je przyjmiemy, tedy skonstatujemy, że pan Karol stworzył szereg nowych prawideł. Chromatyzm odgrywa w twórczości Szymanowskiego wybitną rolę. Przeważna część utworów nie nosi przy kluczu znamion tonacyi, a duża część, nie tyle wyraża się modulacyami, ile pomieszaniem majorowych z tonacyami minorowemi. A i te, które mają przy kluczu oznaczoną tonacyę n. p. niby D-dur albo H-dur, w konsekwencyi przez wprowadzenie obcych tonów czy nadtonów — wyrażają się nastrojem, odpowiadającym quasi programowi. Ministeryum kultury powinno zaprosić p. Karola, by z urzędu objeżdżał nasze środowiska muzyczne i szerzył kulturę tej boskiej muzyki.

Gdy się nauczymy wykonywać jego utwory — będziemy je umieli słuchać i należycie oceniać. Koncert rozpoczęto normalnie, lecz wskutek bisowania, przeciągnął się do godz. 11 i pół, gdy inne koncerty o godzinie 10 się kończą.

Panie Karolu! dzięki ci za ucztę, a panie Pawle Kochański i p. Stanisławo, wam pokłon za wspaniałą ilustracyę.

Nie wyczerpałbym tematu, gdybym nie zaznaczył, że na zakończenie zagrał Paweł Kochański op. 28 Nocturn i tarantelę; ile te utwory wymagają i wyczucia i techniki, to się nie da opisać — a jednak p. Paweł niosąc kulturę ze sobą, ze względu na to, że to kompozytorski koncert p. Karola, ani razu nie ukłonił się za oklaski, uważając, że wszystkie dziś należne autorowi.

We Lwowie, dnia 18 marca 1920 r.

Michał Toepfer.

Oświęcim.

Z wieczorku muzyczno-deklamacyjnego w dniu Imienia przew. ks. Inspektora X. X. Salezyanów.

Zwyczaj uroczystego obchodzenia dnia Imienin ks. Inspektora i ks. Dyrektora mają zakłady salezjańskie od samych początków. Założyciel ich ks. Bosko pozwalał urządzać te imieniny z pewnym przepychem i z niezwykłą uroczystością — uznając i oceniając ich wpływ wysoce wychowawczy. Rzeczą najbardziej pociągającą w tych obchodach bywa wieczorek muzyczno-deklamacyjny, gdzie wychowankowie wśród muzyki i śpiewów składają Przełożonemu życzenia. — Niniejsze sprawozdanie przynosi garść wspomnień o stronie muzycznej takiegoż wieczorku, urządzonego 22 lutego b. r. ku czci ks. Dr. Piotra Tirone, inspektora X. X. Salezjanów. Część muzyczną podzielili między sobą chór śpiewacki oraz kapela i orkiestra, złożone z uczniów zakładowych szkół gimnazjalnych i rzemieślniczych. — Chór zakładowy odśpiewał trzy utwory na 4 głosy mieszane: Hymn okolicznościowy, układu ks. Dra Antoniego Chlondowskiego, uroczy, z cudnie melodyjnem solo sopranowêm. — Skąd masz? — jedno z drobnych arcydzieł Abta. Po krótkiem, głośnem zapytaniu chóru: „Kwiatku ty luby, jak cudny twój blask, kwiatku, skąd masz"? — odpowiada kwiatek-sopran: „Duszki mnie zniosły w poranny brzask — w słonku bieliłem cudowny swój blask!" — Chór tymczasem coraz natarczywiej pyta: „kwiatku, skąd masz?" — aż porwany melodyjną odpowiedzią kwiatka, powtarza ją sobie z uroczystem uniesieniem. Jako trzeci numer odśpiewali znaną humoreskę Alpa: „A tatulo lulkę pali", która należy do rzeczy ulubionych repertuaru zakładowego. Wykonanie śpiewów pod kierownictwem ks. Antoniego Srodki, zwłaszcza „Skąd masz? i Humoreski" — należało do najudatniejszych, jakie w tym rodzaju można słyszeć. Nagrodziły też niezmordowanego dyrygenta i jego śpiewaków szczere i długotrwałe oklaski nie tylko na krzesłach licznie zebranych gości, lecz także na ławach wychowanków, którzy w pięknem skupieniu, rzemieślnicy i studenci, poddawali się czarowi płynących ze sceny dźwięków. — Również z trzema numerami wystąpiła orkiestra zakładowa. Najlepsze wrażenie zrobiła odegraniem uwertury pewnego czeskiego kompozytora, pełnej ognia i śpiewności. Młodzi grajkowie olśnili słuchaczy brawurą wykonania, szczególnie pod koniec uwertury, za co też zebrali głośne brawa i gromkie oklaski całej sali. Nie tak efektownemi, lecz równie dobrze odegranemi były następujące dwa numery: Polonez Cybulskiego i Polka koncertowa Neckego.

Z najobfitszym programem wystąpiła kapela w pięknym, rzadkim doborowym zespole, gdzie przeważają uczniowie rzemieślnicy. Odegrała sześć utworów. Już wspaniały marsz wstępny „Lot orła" Blankenburga, zakrojony na dobrą kapelę wojskową, dał poznać, że mamy przed sobą nie jedną z naszych tuzinkowych kapel studenckich, ale zespół poważny, wyćwiczony i karny. Rozkoszą było słuchać, a większą niemal rozkoszą patrzeć, jak szli za lekkiemi nawet znakami wzmiankowanego już dyrygenta ks. Ant. Srodki, jak dobrze opanowali własności swego instrumentu klarnety, skrzydłówki, barytony i basy. Doskonałość ich zgrania okazała się dopiero w następnych numerach. Pierwszym z nich był Polonez z „Halki", drugim Preludjum des dur, op. 28 Chopina. W obu tych utworach technika i dynamika kapeli święciły prawdziwe triumfy. Nastąpiły dwie kompozycje charakterystyczne: „W leśnym młynie" i „Z życia cygańskiego". W pierwszej z nich, figlarnie misternej, podobał się osobliwie młodzieży aż do złudzenia udany stukot młyna, w drugiej ognisty, jak cygańska krew — czardasz. Jeżeli dwa pierwsze utwory podano starszym i znawcom, to na dwóch drugich iskrzyły się oczy i płonęły twarze setek wychowanków i przychodniej młodzieży. Wieczorek zakończył marsz: „Wciąż naprzód!" — godny brat „Lotu orła". Wieczorek ten, głównie przez muzykę, ale także przez udatne deklamacje, złożył się na prawdziwą ucztę artystyczną, tem cenniejszą, że urządzili ją sobie i drugim samiż wychowankowie pod przewodnictwem przełożonych i to w niecałych trzech tygodniach, grając lub śpiewając przeciętnie jedną godzinę dziennie.

Opuszczając salę, myślałem sobie w duchu: Czegoby ci chłopcy nie dokonali, gdyby miasto 4 lat, spędzili jak w naszych szkołach średnich 7 lub 8 lat w zakładzie?...

Ks. Dr. F. H.

Z obchodu stuletniej rocznicy śmierci św. Klemensa Marji Hofhanera w kościele O. O. Redemptorystów w Podgórzu.

W niedzielę 14 marca b. r. w ostatni dzień uroczystego tryduum celebrował sumę J. E. Książę Biskup Sapieha, podczas której chór 26 kleryków ze studentatu filozoficznego X. X. Salezjanów na Dębnikach odśpiewał wszystko to, co podczas uroczystej sumy pontyfikalnej powinnoby się śpiewać. — Na powitanie Księcia Biskupa zabrzmiało potężne 4-głosowe „Ecce sacerdos magnus" Thielena op. 72. Znany talent Thielena jako kompozytora programowego i w tym motecie imponuje uroczystą powagą i melodyjną pełnią brzmienia. Części zmienne mszy „Laetare": introit, graduale i tractus, offertorium, communio odśpiewano z Repertorium chorale Griesbachera. Nowoczesna to muzyka i wagnerowska, lecz przytem liturgiczna i całkowicie oddana na liturgiczną służbę w kościele. Na offertorium zaśpiewano prócz tego 4-głosowy motet Griesbachera z op. 57: „Justus ut palma" ku czci św. Klemesa Marji Hofbauera, ułożony bez towarzyszenia organowego, ale tchnący już zdobyczami nowoczesnemi tego wielkiego mistrza szkoły ratyzbońskiej. Jako mszę św. wykonano: „Missa Ss. Cordis Jesu" Józefa Schildknechta na 3 głosy z towarzyszeniem organu. Przez swe dramatyczne ożywienie i przez czar melodji w niej rozlany, należy ta msza do rzeczy bardzo pięknych, a przytem dziwnie rzewnych i pobożnych w muzyce kościelnej. Na zakończenie odśpiewano pieśń do św. Klemensa Marji, zmuzykowaną przez dyrygenta chóru ks. Wilmelma Guzika oraz wspaniały motet Orłowskiego: „Chwałę Panu wdzięcznem pieniem".

W poniedziałek 15 marca b. r. we właściwą setną rocznice śmierci św. Klemensa Marji Hofbauera, podczas uroczystej mszy św. pontyfikalnej, którą celebrował Najprzew. Ks. Biskup Nowak, śpiewał ten sam chór. Wykonano program dnia poprzedniego z wyjątkiem części zmiennych mszy „Justus ut palma", które odśpiewano po gregorjańsku.

W obu tych dniach można było zobaczyć i usłyszeć, jak może, owszem jak powinna wyglądać suma uroczysta pod względem śpiewu, aby przedstawiała się liturgicznie całą, a zarazem poważną i budującą.

Wykonanie zaś samo nie tylko było dobre pod względem technicznym, ale mieliśmy próbę tego, jak chóry w kościele śpiewać powinny liturgiczne śpiewy kościelne. Pobożność, nabożeństwo, uduchownienie, wiara, prośba płynęły z tych nut kościelnych w dusze wiernych i żywo czuć im dały dostojeństwo Domu Bożego, wielkość Przenajświętszej Ofiary i obecność Boga Zastępów. **R. F.**

Korespondencye.

Od jednego z dawnych przyjaciół naszego pisma, bawiącego od czasu przedwojennego w Ameryce, otrzymaliśmy w ostatnich tygodniach korespondencję, którą ze względu na charakterystykę stosunków, zamieszczamy.

Riverhead Box, 36, L. I. N. Y.

Po całomiesięcznej wędrówce, doszedł wreszcie do mnie Nr. 1 miesięcznika „Muzyka i Śpiew". Równocześnie odebrałem od Was list, na który staram się odpowiedzieć jak najtreściwiej.

Zadziwiła mię wielce wasza „d r o ż y z n a" w kraju, która jest wprost nie do uwierzenia. I tak żądanie za całoroczny abonament „Muzyka i Śpiew" koron 30.—, co na naszą monetę wynosi 15 c e n t i m ó w, a więc jeden numer pisma z dodatkiem nutowym kosztuje nie całe półtora centima. Również i wasz dziennik „Głos Narodu" nie grzeszy drogością, wypada dla nas rocznie 2 dolary t. j. przeszło pół centima za numer. W takich warunkach abonamentu, bądźcie przekonani, żadne pismo nasze nie jest w stanie z Polską konkurować.

Co się tyczy druku nakładów muzycznych, stosunek naszych cen do waszych jest bardzo wielki. Za 4-ro stronicową kompozycję, formatu nutowego o nakładzie 1.000 egzemplarzy płaci się 50 centimów za sztukę, sprzedaje się zaś w księgarni ze 100% (rabat księgarski, nakładcy i komitenta) co czyni dla kupującego kwotę 1 dolara. Kompozycja kosztująca u nas 1 dolara według waluty koronowej musiałaby kosztować 215 koron za egzemplarz w Polsce. A zatem produkcja nasza nie ma wcale zbytu do Polski, bo weźmy n. p. popularne nasze preludja kościelne „T h e G e e m s f o r t h e O r g a n", które kosztują 6 dolarów, to

w Polsce kosztowałyby 1.290.— koron. Dla was zatem jest otwarte pole zbytu produkcji graficznej, która u nas przedstawia się bajecznie tanio.

Warunki życiowe i u nas uległy pewnym zmianom: brak nam cukru, nie wypieka się też dlatego i ciastek, piwa dobrego również nie wyrabiają, a ostatnio zupełnie go brak. Kawę musimy pić z mlekiem kondensowanem.

I u nas strajki są na porządku dziennym w każdej gałęzi pracowników przemysłowych, nawet nie dawno temu ze skutkiem przeprowadzono strajki aktorów teatralnych i cyrkowych w Nowym Jorku i Chicago.

Życie polityczne i narodowe nie przechodzi żadnych zmian zasadniczych, a postulaty poszczególnych frakcyj narodowych załatwiane bywają kompromisowo, taktycznie i ze zrozumieniem rzeczy, bez szkody dla państwa i narodu. Czasem wyłaniają się życzenia, zakrawające humorystycznie, jak n. p. życzenie południowych Indjan, aby im przyznano prawa wolnego narodu i bezpieczeństwa osobistego w „stroju narodowym" w podróży do innych miejscowości Stanów Zjednoczonych". Naturalnie życzenie to pozostało nie załatwione, gdyż „strój narodowy" z piórek nie mógłby być gdzieindziej tolerowany.

Każdy z organistów w tutejszych parafiach sprawuje obowiązek swój przy kościele, jak również i w szkołach. Są tu zaprowadzone szkółki parafialne, utrzymujące nauczycieli, lub jeżeli są tylko małe 2-klasowe (około 150 dzieci), wówczas funkcję nauczyciela spełnia organista, ucząc pisania, czytania lub rachunków, nadobowiązkowo lub zastępczo, zaś śpiewu obowiązkowo. Proboszcz parafii prowadzi całokształt nauki, dysponując według uznania i potrzeb uczenia. Prócz nauczania w szkole śpiewu, ma obowiązek organista wyuczenia parafian śpiewu w kościele, na który tutaj zwraca się większą uwagę. Byłoby to wielką ujmą dla organisty, gdyby parafianie podczas nabożeństwa śpiewali nie poprawnie.

Parafianie nasi to chłopi z Galicji zachodniej lub Królestwa, którzy nauczyli się pracować intenzywnie, odwykli oni od przestarzałych sposobów uprawy roli z pomocą konia lub krowy, pług motorowy, brona lub żniwiarka motorowa, obsługiwana bywa przez niego samego. I w niedzielę przed kościół zajeżdża chłop automobilem z rodziną na nabożeństwo. Bardzo rzadko się trafia, aby ktoś zajeżdżał koniem, musi to być już bardzo ubogi gospodarz.

Mimo, że stosunki amerykańskie odpowiadają życiu ludu polskiego, to jednak tęskni on do starego kraju. Przez całą wojnę śledzi on stosunki w Polsce i wyczekuje niecierpliwie powrotu. Jeżeli weźmiemy pod uwagę majątek takiego chłopa w dolarach, to na korony zamieniwszy, jeden w drugiego będzie w Polsce milionerem, i jeżeli nie tęsknota za krajem, to ten ostatni atut najlepiej do ich przekonania przemawia. Powrotna fala tych ludzi może podwójną przyniesć Polsce korzyść: napływ większej gotówki i sposób intenzywnej pracy na roli, która u was zeszła przez nieudolną politykę chłopską poniżej minimum, przynosząc dotkliwe straty państwu i narodowi.

System pracy, przyjęty w Ameryce, nie pozwala organiście na marnowanie wolnego czasu. Przez osiem godzin musi on być czynnym z pożytkiem dla parafii, wynagrodzenie zaś odpowiada pracy i obowiązkom nań nałożonym. Nic też dziwnego, że każdy zaoszczędzić może pewną sumę na starość i nikogo to nie drażni, owszem parafia ma to za zaszczyt, jeżeli organista kupi sobie dom lub lotę. Nie znamy tu żadnych cenników organistowskich, każdy oceniony bywa według indywidualnych zdolności, z tego też powodu panuje między rządcą parafii a funkcjonaryuszem zupełna zgoda i harmonia.

Mimo zalet, jakie tutejszy pobyt nastręcza, starać się będę powrócić do Polski, nie na posadę, lecz na odpoczynek, słusznie mi należny. Proszę mi coś donieść o Kolegach z Galicji i o stosunkach w Krakowie, wszystkim zaś Znajomym proszę przesłać odemnie ukłony i pozdrowienie.

Czesław Urbańczyk.

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

Zwracamy uwagę P. T. Czytelników, że na przesłane zapytania odpowiadamy listownie wtedy tylko, jeżeli załączoną jest marka na odpowiedź. Inaczej na wniesione zapytania odpowiadać będziemy w niniejszej rubryce.

P. St. Sz. Krakowiec. Sprawami organizacyjnemi wydawnictwo nasze się nie zajmuje. Centrala Związku Organistów jest w Warszawie, ul. Wileńska 7, m. 7. — O informacyę co do przesłanej kwoty, należy się zwrócić tam, gdzie została ona wysłaną.

P. Jan Mikoś, Gwoźnica górna. Nadesłaną kartką z niesmacznemi uwagami, skierowanymi w niej pod adresem wydawnictwa, ubliża Pan samemu sobie. Polskie urzędy pocztowe nie posiadają tyle przekazów, aby nimi zaopatrzyć wszystkie urzęda, podczas gdy przekazów dawniejszych pozostaje wielka ilość i te wobec drożyzny papieru należy zużytkować, na to trzeba mieć trochę wyrozumienia. Pisząc swoje życzenia, należy zachować choć odrobinę przyzwoitości w stylizacyi i traktować sprawę rzeczowo.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu" w Krakowie.